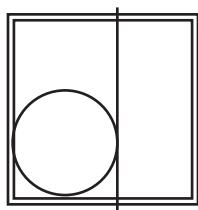


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

DOSSIER LIBRE :
DE L'ALLÉGORIE HOMÉRIENNE
À LA FICTION POLICIÈRE
CONTEMPORAINE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone: 418 656-7844 ■ Télécopieur: 418 656-2991 ■ dresse électronique: revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet: www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique: www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook: facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP: www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS: www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro: voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique:

pour une institution: www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2024 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 3^e trimestre 2023

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

PDF 978-2-925269-11-3

EPUB 978-2-925269-12-0

Maquette: Richard Ouellette

Infographie: Folio infographie

Impression: Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe:

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

DOSSIER LIBRE : DE L'ALLÉGORIE HOMÉRIENNE À LA FICTION POLICIÈRE CONTEMPORAINE

ANALYSES

SOPHIE RABAU Homère entre allégorie et fiction	9
DANIEL RUDY HILLER Allégories du progrès : Goethe et Hegel face à l'écriture de l'histoire	29
ÉLÉONORE REVERZY Vitrines avec livres. Modernité de la nature morte	53
LAURIANNE THIBEAULT Repenser l'engagement d'écriture de Gabrielle Roy : le cas de <i>Bonheur d'occasion</i>	71
CHUNFENG WU La « matière-émotion » dans <i>À l'orient de tout</i> de François Cheng	95
MOHAMED CHROUH Le saint sans Dieu : la sainteté athée dans <i>La Peste</i> d'Albert Camus	109
ANNE ISABELLE FRANÇOIS « Ainsi ira le monde... ». Anticiper, déjouer le futur et rouvrir l'histoire	125
ÉLODIE COUTIER Fiction policière et monde animal : excentrer le regard dans <i>Sur les ossements des morts</i> d'Olga Tokarczuk et <i>Anima</i> de Wajdi Mouawad	139

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumé / Abstract

ANALYSES



Homère entre allégorie et fiction

SOPHIE RABAU

Pour Larry Norman

Anne Dacier, fille de l'helléniste Tanneguy Lefèvre, mariée deux fois, et la deuxième fois à André Dacier, disciple de son père, s'illustra par la traduction et le commentaire de nombreux poètes grecs, dont Homère; elle consacra ce qui lui restait d'énergie à défendre l'auteur de *l'Iliade*, notamment lors de la deuxième Querelle des Anciens et des Modernes, dite aussi Querelle d'Homère. Souvent je me suis demandé comment cette pieuse et savante fille d'un père lui-même savant, avait vécu, dans la révolte ou l'allégeance, l'heureuse application ou le zèle névrotique, de continuer les œuvres d'un père qu'elle finit peut-être, à la fin de son érudite existence, par se représenter sous les traits d'Homère, à moins que ce n'ait été le contraire. Mais je n'aurais jamais imaginé, nonobstant cet étrange élan de sympathie qui me faisait aller vers elle, mon aînée de quelques siècles, que nous aurions à répondre, elle et moi, aux mêmes remontrances, ou presque. Car Madame Dacier avait un problème et j'ai le même: il se nomme Antoine Houdar de la Motte, auteur, entre autres forfaits littéraires, d'une ode intitulée «L'ombre d'Homère». Or dans ses *Réflexions sur la critique* il attaqua violemment la manière dont Anne Dacier avait compris son ode et, par là même, ruina par avance la manière dont j'aurais aimé comprendre cette même ode¹.

Mais reprenons l'affaire en son début. A l'aube du 18^e siècle, Anne Dacier entreprend sa traduction de *l'Iliade* qui paraît en 1711². En 1714, Houdar de la Motte publie à son tour une «traduction» de *l'Iliade*, qui est en fait, La Motte ne lisant pas le grec, un remaniement de la traduction de Madame Dacier, que

1. Antoine Houdar de La Motte, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1716 [1715], p. 7 et sqq; désormais nous renverrons à cette édition dans le texte par l'abréviation RC suivie du numéro de page entre parenthèses.

2. Anne Dacier, *L'Iliade d'Homère traduite en français avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1711; désormais nous renverrons à cette édition dans le texte par l'abréviation ITF suivie du numéro de page entre parenthèses.



Choisir, tout n'est pas précieux.
F. Kestner inv. M. Edelbeck del.

Illustration 1. Homère donne sa lyre à Houdar de la Motte

le partisan des Modernes a abrégée en 12 chants, en supprimant ou corrigeant tous les passages qui ne répondent pas, selon lui, à la vraisemblance ou à la bienséance. Il fait précéder cette *Iliade* corrigée d'un « Discours sur Homère » et de « l'Ombre d'Homère » : Homère, ou plutôt son ombre, répond à son évocation, approuve sa traduction et lui déclare que s'il vivait dans la France du 18^e siècle, il réécrirait l'*Iliade* comme l'a fait La Motte. Une gravure portée au frontispice de la première édition montre Homère accompagné par Hermès en train de remettre sa lyre à Houdar de La Motte³.

La même année, Madame Dacier attaque La Motte, se moquant ironiquement :

[D]e ce poète si humble, qui a mis à la teste de son livre une planche où Homère conduit par Mercure, vient luy remettre sa lyre, luy avouer que tout n'est pas précieux dans son poëme, et le prier de choisir, de retrancher tout ce qu'il y a de defectueux, et de le mettre en estat de ne plus ennuyer, et de plaire⁴.

3. Antoine Houdar de La Motte, *L'Iliade poëme avec un discours sur Homère*, Paris, chez Grégoire Dupuis, 1714. On peut notamment voir cette gravure sur le serveur Gallica de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111566k>.

4. Anne Dacier, *Des Causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714, p. 115 ; désormais nous renverrons à cette édition dans le texte par l'abréviation CCG suivie du numéro de page entre parenthèses.

La Motte (*RC*, p. 7 et sqq.) n'en reste pas là et reproche à Anne Dacier de ne pas savoir lire : elle a « cédé trop légèrement à l'apparence » de ce qu'il nomme une « fiction », alors qu'il ne fallait s'attacher qu'au « sens général » de l'Ode et de la gravure dont elle aurait dû « approfondir le véritable sens ». La Motte n'a jamais voulu dire qu'il interrogeait l'ombre d'Homère, mais seulement qu'il lisait son texte⁵.

Au risque de me montrer aussi peu humble que La Motte, force m'est de sauter quelques siècles et de me retrouver en 2005. Cette année-là, comme je travaillais sur les représentations fictives d'Homère et tombai sur l'évocation de l'ombre d'Homère, je m'enthousiasmai pour cette fantaisie où le poète se retrouvait face à son lecteur moderne et commençai d'y chercher les traces d'un imaginaire de la lecture et de l'interprétation... C'est alors qu'un collègue, dont la bienveillance n'avait d'égal que le zèle, me mit sous les yeux *Les Réflexions sur la critique* de La Motte, me faisant remarquer que ma lecture en restait, comme celle de Madame Dacier, à l'apparence de la fiction, alors qu'il fallait en déchiffrer le sens. Bref, me dit-on, ce n'était qu'une allégorie et il fallait la comprendre comme telle. Ni Madame Dacier, ni moi ne savions lire. Mais, à quoi donc étions-nous sensibles dans la lettre à laquelle nous nous en tenions indûment ? Nous y lisions, pour des raisons fort différentes, la représentation d'une présence d'Homère. Tout à coup, par le miracle de la fiction, un homme moderne peut s'entretenir avec Homère, être présent sinon face à lui du moins face à son ombre, qui a l'air en pleine possession de ses moyens et très au fait des activités littéraires du 18^e siècle.

Mme Dacier y voit la marque d'une vanité, j'y vois un imaginaire intéressant. Mais, dans les deux cas, nous découvrons dans la fiction la possibilité de faire comme si Homère n'était pas un absent et un homme du passé, la possibilité de forger la fiction d'une présence d'Homère face à son lecteur. Or, si l'on suit La Motte, cette présence n'est pas lisible en soi mais exige une allégorèse, comme si la figuration de la présence n'existait pas de manière autonome. La dispute qui oppose Dacier à La Motte conduit donc à opposer au déchiffrement d'un sens figuré, non pas seulement un sens propre ou littéral, mais, plus précisément, la fiction d'une présence voire d'une co-présence : Houdar est face à Homère dans le même espace temps et il reçoit sa lyre. À la revendication du statut allégorique du texte se trouve opposée la perception de la présence d'Homère dans la fiction.

5. Épilogue de l'affaire, Marivaux donne le coup de grâce à Anne Dacier dans la préface de son *Iliade travestie* où il revient sur son erreur, puis s'empresse d'écrire à son tour une évocation à l'ombre d'Homère où le poète approuve pleinement l'*Iliade travestie* qu'il vient manifestement de lire (Pierre Carlet de Marivaux, *Iliade Travestie, Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1972 [1716] ; désormais les renvois à cette œuvre se feront dans le texte par l'abréviation *IT* suivie du numéro de page entre parenthèses).

En termes théoriques, il se jouerait ici l'opposition générale proposée par Gumbrecht⁶ entre présence et sens : au déchiffrement du sens qui est un de nos plus premiers réflexes devant tout objet et notamment tout objet d'art, Gumbrecht oppose une recherche de présence où il ne s'agit pas tant de déchiffrer que d'être face à l'objet dans sa matérialité, ou face à la personne dans son corps ; En ce qui concerne notre rapport au passé, il oppose donc un modèle qu'on pourrait dire « archéologique » à un modèle herméneutique.

Homère, aux 17^e et 18^e siècles, est à l'intersection de ces deux modèles.

D'un côté, en effet, il est l'absent que l'on voudrait rendre présent. Il est absent parce que l'on ne sait presque rien de lui, ou pour le dire comme Madame Dacier : « Le plus célèbre de tous les hommes sera toujours le plus inconnu. » (*ITF*, p. II) En outre, il est l'homme d'un passé révolu, et, en ce sens aussi, il est absent ou, comme le dit encore Mme Dacier (*CCG*, p. 115) : « Sa lyre a été ensevelie avec lui depuis tant de siècles ».

Pourtant, à la même époque, prononcer le nom d'Homère ne revient pas, en première analyse, à tenter de donner présence à l'absent, mais bien plutôt à exprimer de manière figurée une série de significés plus ou moins abstraits : son œuvre, d'abord, par une métonymie simple, mais aussi l'Antiquité, l'origine, l'excellence poétique, la poésie, etc.

Quel est exactement le rapport, dans les représentations allégoriques d'Homère auxquelles ont donné lieu les deux Querelles, entre la figuration d'un sens et la tentative de donner plus de présence à celui qui par excellence est absent ? Dans le cas d'Homère, contrairement aux apparences, et contrairement aussi à ce que nous dirait sans doute une approche classique de l'allégorie, la figuration de la présence n'est pas mise au service de l'expression d'un sens, et c'est peut-être au contraire l'expression du sens qui n'est qu'un prétexte pour donner présence à l'absent. Autrement dit le phore ne serait pas là pour exprimer le thème, mais le thème permettrait en fait de représenter le phore.

Lire selon La Motte ou le « sens sérieux »

Mais commençons par faire confiance à la Motte, à envisager les représentations allégoriques d'Homère comme des figurations qui ne valent pas en soi, mais pour le sens qu'elles expriment.

Pour interdire une lecture littérale de son texte et répondre par là aux attaques de Madame Dacier, La Motte admet bien avoir représenté sa rencontre avec l'ombre d'Homère : « J'évoque l'ombre d'Homère, avec tout le respect que luy doit un poète pour apprendre de luy-même comment je dois l'imiter⁷ ».

6. Hans Ulrich Gumbrecht, *Productions of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

7. Cette citation ainsi que les subséquentes viennent d'Antoine Houdar de La Motte, *Réflexions sur la critique*, op. cit., p. 7 et sqq.

Mais ce premier niveau du texte est caractérisé comme une « fiction », c'est-à-dire, d'après Furetière, une « invention poétique », dont la fonction n'est pas de représenter la rencontre mais de « renfermer l'idée générale du discours sur l'*Iliade* et du poème ». Dès lors Mme Dacier a mal lu car elle ne s'en est pas tenue à la première règle de la critique qui est de « suspendre son jugement » pour passer au « véritable sens » de l'ode.

Même si Houdar de la Motte n'emploie pas le terme allégorie, son vocabulaire renvoie à l'allégorèse. Il reprend la métaphore du vêtement que l'on dépouille et celle des ornements poétiques qui viennent désigner la fable : « Je vais dépouiller mon ode de tous les ornements poétiques » ; il oppose également, de manière assez classique, l'apparence et le sens profond : Mme Dacier n'a pas assez « approfondi » et elle a « cédé trop légèrement à "l'apparence" ». « Approfondir », c'est en fait traduire la fiction sur un autre plan, comme s'y emploie La Motte, quand il crée des équivalences entre les termes de sa fiction et ce qu'il nomme « le sens sérieux et littéral », et que nous nommerions le sens figuré :

Pour cela j'interroge Homere ; c'est-à-dire que je lis son ouvrage avec attention ; et persuadé en le lisant que rien n'est parfait, et que les fautes sont inséparables de l'humanité, je suis en garde contre la prévention, afin de ne pas confondre les beautés et les fautes.

Deux isotopies sont donc mises en correspondance, par le biais d'une allégorèse : d'une part, la fiction d'interroger Homère et l'entendre critiquer son *Iliade* et, d'autre part, le fait de lire *L'Iliade* avec attention et d'y trouver des défauts. Or toute allégorèse peut entraîner deux traitements de la fable ou de la fiction. Soit la traduction en un autre sens ne disqualifie pas le sens premier et la vérité de l'action racontée ; soit cette traduction s'accompagne de l'idée que la fable n'a pas valeur en soi et qu'elle ne vaut que par les vérités qu'elle image. La Motte choisit clairement cette deuxième voie. Dire que la fiction de sa rencontre avec Homère ne fait que refléter sa manière de lire Homère revient à dire que cette fiction n'a pas à être lue en tant que telle. Lire littéralement la rencontre avec Homère revient à ne pas comprendre que cette rencontre n'est qu'un ornement, une fiction vaine et sans intérêt en soi.

Madame Dacier a tort non parce qu'elle a mal lu la fable, mais, plus radicalement, parce qu'elle l'a lue, ce qui revient à mal lire. Par quoi toute lecture de la fiction de la rencontre qui n'en cherche pas le sens profond est nulle et non avenue⁸.

8. Voir aussi Marivaux, *Iliade travestie*, op. cit., p. 970 : « M. de La Motte pense plus délicatement ; la prière qu'il fait à Homère de lui donner la lyre, est à l'avantage de ce Grec ; c'est comme s'il lui disait : inspirez-moi ce chant noble et majestueux que vous eûtes autrefois ; il croit donc qu'il ne chantera dignement qu'autant que son chant sera tiré après celui d'Homère ».

Mais qu'interdit La Motte, que cherche-t-il à éviter par sa défense? Il se défend d'avoir fait preuve de vanité en se représentant face à Homère dans une sorte de contemporanéité. C'est bien cette contemporanéité qui choque Mme Dacier (*CCG*, p. 115), quand elle rappelle, dans ses reproches à La Motte, l'ancienneté de la «lyre d'Homère», s'indignant de ce «qu'on voit ce poète conduit par Mercure venir luy remettre sa lyre, cette lyre qui a esté ensevelie avec luy depuis tant de siècles.»

La Motte, en prônant une lecture figurée, nie la coprésence représentée dans la lettre de son ode. La désignation d'un sens second fait donc obstacle à l'appréhension de la fiction d'une présence d'Homère, ce qui se vérifie plus largement, si on essaie d'appliquer «l'autoexegèse» de La Motte à l'ensemble des représentations figurées d'Homère auxquelles les deux Querelles ont donné lieu. En première analyse, aucune de ces représentations ne fait sens à la lettre. Soit l'antonomase, lorsque Le Grand prend Homère comme le type du poète antique et écrit :

N'avons-nous pas des Malherbes, et des Chapelains, des Ménages et des Corneilles qui valent bien leurs Orphées et leurs Homères⁹?

ou lorsque Urbain Chevreau note que Christine de Suède

a des louanges pour les Homères et pour les Virgiles; mais [qu']elle en réserve pour les Chapelains et pour les Ménages¹⁰.

Il n'est fait nulle déclaration sérieuse sur le nombre effectif de poètes nommés Homère (ou Virgile, ou Malherbe) et l'énoncé ne fait sens que si on le traduit. De même La Fontaine ne croit pas aux fantômes en général, ni à celui d'Homère en particulier, mais par «Homère» entend, par antonomase, «la poésie antique archaïque», quand il écrit dans «L'ode pour la paix» :

Par l'ordre de Louis cent traducteurs célèbres
Tireront du sein des ténèbres
Ce que Rome et la Grèce ont produit de plus beau :
Homère et ses enfants ressortis du tombeau
Vont éterniser votre empire¹¹.

Le nom «Homère» désigne encore le type du poète profane : «Nous avons vécu avec Herodote et avec Homère. Mouron [*sic*] avec Moïse et avec Job¹²», écrit Guez de Balzac. Il ne veut en aucun cas signifier l'idée d'une vie commune avec Homère ou Hérodote, mais bien évidemment évoquer la lecture

9. Cité par Noémi Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 418.

10. Cité par *ibid.*, p. 67.

11. La Fontaine, Jean de, «Ode pour la paix» [1679], *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 629.

12. Cité par Noémi Hepp, *op. cit.*, p. 66.

du texte d'Homère. L'antonomase – Homère, type du poète profane ou du poète antique – se double dans le cas de La Fontaine et de Guez de Balzac, d'une métonymie – Homère pour le livre d'Homère –, très courante à cette période: «La lecture de son Virgile [celui de Scarron] m'a seulement fourni l'idée de masquer Homère, comme il a masqué l'autre», écrit, par exemple, Marivaux (*IT*, p. 961). C'est encore d'une métonymie, mais filée, qu'use l'abbé Faure, dans *Homère danseur de corde*:

Sachez qu'Homère en prose, ainsi qu'Homère en rime,
Ne peuvent plus souffrir votre démêlé vain:
Voici comme sur eux ils veulent qu'on s'exprime
L'humain est le second, le premier le divin¹³.

Il serait absurde de croire que l'abbé Faure imagine que deux Homère se promènent dans le Paris de 1716 et souffrent de la Querelle. Seul un déchiffrement sur le plan figuré permettra de comprendre que l'abbé Faure désigne en fait deux traductions d'Homère, l'une en prose, due à Anne Dacier, l'autre, en vers, commise par La Motte.

Non qu'à l'époque des deux Querelles, il ne soit pas possible de parler d'Homère au sens propre. Mais il est en revanche impossible de revenir au sens premier, dès lors qu'une signification allégorique est engagée, comme le montre un dernier exemple où la même Dacier (*CCG*, p. 3) s'en prend au même La Motte:

Car il ne s'est pas contenté de critiquer ce poète dans un discours qu'il a fait contre luy, sans l'avoir jamais lû et sans connoître sa langue; il a encore estropié toute sa poésie, et il l'a tellement défiguré, qu'il n'est plus reconnoissable.

Dacier parle d'abord d'Homère, l'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, mais à la fin du propos c'est le texte d'Homère et non la personne du poète qui est représentée; il n'est rien dit d'un quelconque affront physique dont le poète aurait eu à souffrir.

Dans ces énoncés figurés, Homère peut bien être «masqué», «défiguré», «souffrir d'un démêlé», être un ou multiple... Ce n'est pas de lui qu'il est question et de la lettre de ces énoncés il n'y a rien à tirer, à moins de mal lire. La Motte a beau jeu de rappeler à Madame Dacier le fonctionnement élémentaire de ces représentations figurées où dire Homère c'est toujours dire autre chose qu'Homère, allégoriser donc au sens large du terme. C'est certes la représentation de la personne d'Homère qui donne l'impulsion à l'allégorie. Mais une fois l'allégorie en place, on ne peut revenir à la personne d'Homère. La seule fonction de l'allégorie est de figurer le sens «sérieux», pour reprendre l'expression de La Motte.

13. L'abbé Faure, *Homère danseur de corde*, Paris, P. Prault, 1716, p. 4.

Toutefois, avant d'en rester à cette conclusion et d'accepter de traduire en un sens « sérieux » toutes les représentations figurées d'Homère sans plus s'attacher à leur lettre, peut-être faudrait-il s'intéresser à un autre sens, tout aussi sérieux : le sens des protestations indignées de La Motte quand il prétend que Mme Dacier n'a rien compris à son évocation de l'ombre d'Homère. La Motte appartient au camp des Modernes qui se gaussent plus souvent qu'à leur tour des tentatives de sauver la fable homérique par des interprétations allégoriques qui en justifieraient la lettre, quand elle manque de bienséance ou de vraisemblance¹⁴. Or quand il suggère de lire son ode et la gravure qui l'accompagne comme une allégorie, La Motte utilise précisément le verbe « justifier »¹⁵. Avec une ironie tout à fait efficace, La Motte donne à Dacier une leçon d'allégorèse sur un terrain où elle brille, retournant contre elle les armes qu'elle utilise d'ordinaire pour sauver Homère : c'est le texte de La Motte, à présent, qu'il faut sauver par l'allégorèse, et non le texte d'Homère.

Par quoi – dernière salve ironique – il confirme tout en s'en défendant les reproches que lui a fait Dacier. La Motte est bien, comme elle le dit, vaniteux, quand il laisse entendre que ses productions de moderne peuvent être traitées à égalité avec celle d'Homère.

Anne Dacier a parfaitement raison de lire la fiction de l'évocation comme elle le fait et, de son point de vue, elle a parfaitement raison de s'en indigner. Si La Motte considère que son texte est comparable à celui d'Homère, il présuppose en effet un contexte où cette comparaison est possible. Or c'est précisément ce contexte que représente sa fiction, si on la prend au premier degré, en ce qu'elle offre un cadre où Homère peut converser (être avec et s'entretenir avec) avec un moderne, où ils ne se trouvent plus en deux espaces-temps incommensurables.

L'allégorèse que La Motte applique à lui-même n'est qu'un détournement ironique des armes des anciens pour sauver la fable antique et si nous lisons La Motte « sérieusement », il se pourrait bien qu'il faille prendre au sérieux non pas ce qu'il voulait dire mais bien ce qu'il a dit : la fiction de l'évocation vaut en tant que telle indépendamment du sens qu'elle exprimerait ou représenterait. Quand il appelle à un déchiffrement de sa fiction, La Motte fait de l'allégorie une sorte de trompe-l'œil qui lui permet de masquer tout en le laissant ironiquement transparaître le sens premier de sa fiction : il entend bien

14. Pour un bon exemple de cette critique de la justification allégorique de la fable allégorique, voir Bernard Le Bouyer de Fontenelle, « Homère et Ésope », *Nouveaux dialogues des morts*, édition critique avec une introduction et des notes par Jean Dagen, Paris, M. Didier, 1971 [1683], p. 139-144.

15. « Il est naturel de commencer par la justifier, d'autant plus que Me Dacier en prend occasion de me reprocher un vice odieux » (Antoine Houdar de La Motte, *Réflexion sur la critique*, op. cit., p. 7).

s'imaginer orgueilleusement face à l'absent que la fiction permet de convoquer à l'âge moderne.

Et si, plus généralement, l'apparence de l'allégorie n'était qu'un trompe-l'œil ? Et si les représentations figurées d'Homère pouvaient se lire comme des fictions qui auraient moins pour fonction d'exprimer un sens que de donner, d'une manière ou d'une autre, présence à Homère ?

Présence d'Homère

Lues comme des fictions autonomes, les représentations figurées contribuent en effet à compenser ce que j'ai désigné comme l'absence d'Homère.

D'abord, elles lui donnent un corps. Cette affirmation peut sembler étrange tant la tradition iconographique d'Homère est conventionnelle et peu individualisée, et tant elle semble être mise au service de l'expression d'un sens. Comme l'écrit Most à propos des représentations antiques d'Homère :

*That is why in these portraits of Homer, there is not a single detail that is not charged with significance. Each portrait is completely semiotic, as a whole and in every detail. [...] hence we may interpret these portraits in every detail as an allegory of what Homer meant for the culture of ancient Greece*¹⁶.

Toutefois, comme le note également Most, même si les Grecs ne pensaient pas qu'un individu nommé Homère avait eu l'aspect sous lequel on représente le poète, ces représentations étaient bien un moyen de donner à voir le poète Homère, dont l'existence n'est pas remise en cause. En ce sens, elles donnent chair à Homère, donnent un corps au poète sans corps, parce qu'inconnu.

Au-delà du jeu entre convention allégorique et représentation effective, bien des évocations apparemment allégoriques du corps d'Homère permettent d'ajouter des attributs à ce corps, de faire arriver des accidents à cette substance figée qu'est le corps d'Homère, des accidents souvent d'ailleurs désagréables. Ainsi, quand elle évoque allégoriquement, dans la phrase que nous citons, les dommages qu'a fait subir La Motte au texte d'Homère, Madame Dacier (*CCG*, p. 3) insiste-t-elle curieusement dans la lettre de son discours sur des accidents physiques : Homère se trouve « estropié », « défiguré », et n'est plus « reconnaissable ». Le possessif « sa » dans « sa poésie » renvoie littéralement à l'auteur Homère. Et la proximité avec un discours littéral sur Homère fait qu'il est difficile, dans la logique de cette phrase, de ne pas voir cet Homère estropié et blessé au sens propre. C'est d'ailleurs cette même attaque au visage, pourtant inconnu, d'Homère, que l'on retrouve dans la préface à sa traduction de l'*Iliade* :

16. Glenn Most, « How many Homer? », dans Anna Santoni (éd.), *L'Autore multiplo*, Pisa, Scuola normale superior, 2004, p. 3.

Homère bien moins changé que dans les traductions qu'on en a faites où on l'a si étrangement défiguré qu'il n'est plus reconnaissable. (*ITF*, p. VII)

Dire qu'on défigure Homère, affirmer qu'il n'est plus reconnaissable, c'est dire, au sens propre, qu'on peut se représenter, au moins fictivement, sa figure. Or c'est cette figure que pourtant on ne connaît pas, ce que dit également Madame Dacier dans sa *Vie d'Homère* en employant, très littéralement cette fois, le même terme :

Dans les cabinets de curieux, on voit encore des médailles d'Homère frappées à Chio, à Smyrne, à Amastris. Mais comme ces honneurs ne commencèrent que long-temps après sa mort, on n'a point de figure d'Homère tirées sur l'original. (*ITF*, p. IX)

Il est donc vrai que l'on ne connaît pas la figure d'Homère, mais dans la lettre de la représentation fictive et allégorique on peut pourtant dire qu'il a été défiguré, comme si on la connaissait ou, à défaut de la connaître, comme si on pouvait l'imaginer.

Cette figuration du corps va souvent jusqu'à la représentation d'une rencontre physique entre Homère et son lecteur. Ainsi de cette curieuse expression de Mme Dacier défendant Homère contre le Père Hardouin : « [I]l traite trop mal Homère et il m'attaque¹⁷. » L'emploi du présent semble bien indiquer à la lettre qu'Homère et Anne Dacier cohabitent en une même époque. Ainsi, surtout, des deux évocations de l'ombre d'Homère qu'écrivent dans la même période, La Motte, puis Marivaux. Car si on accepte de ne pas traduire la fiction de l'évocation vers un autre plan de signification, on lit bien dans ces fictions le rêve d'une coprésence : je parle à Homère et il me répond. Il est frappant à cet égard que l'idée d'ombre soit très peu exploitée : dans les deux évocations, Homère parle comme un vivant, comme un contemporain très au fait, de surcroît, des affaires littéraires du présent, et il est parfaitement incarné sur la gravure où il donne sa lyre à La Motte.

Or si Homère est présent, non seulement son absence est compensée, mais peut-être même peut-on faire quelques révélations inédites à son endroit, enrichir la représentation de ce poète dont on ne sait rien... Marivaux livre ainsi à Anne Dacier une image inattendue d'Homère :

De tout cela, madame, concluez toujours contre Homère, si vous le pouvez ; car cet Homère est un terrible homme, il débauche la raison des meilleurs esprits. (*IT*, p. 966)

L'énoncé « Homère est un terrible homme » peut certes se traduire en « Les textes d'Homère sont nuisibles aux lecteurs », mais il est aussi un moyen d'enrichir notre imaginaire d'Homère, de dire de lui quelque chose de nouveau,

17. Anne Dacier, *Homère défendu contre l'apologie du R. P. Hardouin, ou Suite des causes de la corruption du goût*, Paris, J.-B. Coignard, 1716, p. 5.

de donner à imaginer un Homère pittoresque et inattendu, d'ajouter ainsi des images là où il n'y a rien à voir, que du vide et de l'ignorance.

Si l'on accepte de les lire à la lettre, ces représentations figurées d'Homère donnent un corps et une présence à l'absent, voire permettent de figurer l'inconnu.

Mais faut-il les lire à la lettre? Cette lecture est certes possible mais est-elle justifiée quand on considère l'écriture des allégories d'Homère?

Peut-on, en d'autres termes, concevoir des allégories d'Homère dont le but plus ou moins déclaré ne serait pas tant de signifier quelque chose que de donner présence à Homère sous couvert de l'utiliser comme l'image d'un autre sens? Peut-on concevoir un usage de l'allégorie qui, en une sorte d'inversion de la fin et des moyens, utiliserait le dispositif allégorique pour donner à voir le phore plutôt que pour figurer le thème?

Donner à voir le phore

Le Bossu (1675), dans *Le Traité du poème épique*¹⁸, expose une conception classique de l'écriture allégorique : on cherche d'abord le point de Morale qui doit servir de fond, puis la maxime correspondante, ensuite seulement l'action¹⁹. C'est le modèle rigoureusement inverse de cette conception que nous cherchons, une écriture de l'allégorie où l'on chercherait d'abord la fable, puis seulement, comme en justification de cette fable, le point de morale qu'elle illustre. Choisir l'allégorie, cela serait alors se donner le droit à la fiction, une fiction justifiée par le sens qu'elle véhicule, mais qui aurait pourtant un intérêt en soi et indépendamment de ce sens. On peut d'abord penser, de manière mineure, à des cas d'allégories où le sens exprimé est assez pauvre au regard du gain en présence dans la représentation. « Il traite trop mal Homère et il m'attaque », écrit Madame Dacier : la personnification est transparente, à la limite de la catachrèse et le gain en signification est donc minime, mais, sur le plan littéral, elle fait d'Homère le contemporain et l'égal de Madame Dacier. On peut donc penser que le choix de la personnification autorise surtout cette situation d'égalité, plus qu'elle ne vise à encrypter un sens au reste transparent. De manière plus nette, on peut s'interroger sur une représentation assez étonnante d'Homère sur une gravure du 17^e siècle. Ce portrait, intitulé « *Homere poete greco, vero ritratto, cavato dal natural*²⁰ », qui représente un vagabond pauvrement attifé et aux traits déformés, reprend le motif topique de la mendicité d'Homère.

18. Le Père René Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, Le Petit, 1675.

19. Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, p. 87 et Larry Norman, « Homère entre Anciens et Modernes », *Lalies*, n° 25 (2005), p. 59-110.

20. « Homère, poète grec, vrai portrait au naturel ». Voir Olivier Estiez et Patrick Morantin, *Homère, sur les traces d'Ulysse*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 p. 43.

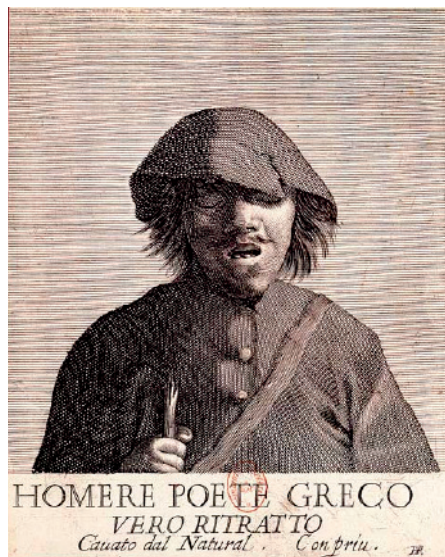


Illustration 2. «Homere poete greco, vero ritratto, cavato dal natural»

Sa valeur allégorique est évidente : le vagabond signifie l'idée que la pauvreté accompagne la condition poétique. En outre le sous-titre « portrait au naturel » peut aussi laisser penser que c'est un vrai poète vagabond qui a été croqué au naturel. Dans ce cas, le nom Homère équivaldrait par antonomase à une expression comme « poète vagabond » : il s'agirait d'un homère, c'est-à-dire d'un poète vagabond.

Mais ici, et de manière d'ailleurs assez exceptionnelle, le choix du thème de la pauvreté permet de modifier le phore jusqu'à présenter une image totalement inédite et surtout fortement individualisée d'Homère : l'idée de la pauvreté poétique est certes exprimée, mais ce thème est surtout l'occasion de donner à Homère un corps individualisé, surprenant et inédit du fait de sa laideur, d'en donner même une image réaliste, voire réelle ce que souligne aussi avec insistance l'indication qu'il s'agit là d'un portrait au naturel. Bien plus les habits modernes de cet Homère, son air de *picaro*, tendent à faire penser qu'Homère vit au 17^e siècle, qu'il est présent parmi nous, réincarné en quelque sorte. Le choix du thème de la pauvreté permet donc une représentation à la fois inédite et contemporaine du phore : finalement Homère n'est pas absent ou inconnu, il a un corps que l'on peut peindre et peut-être peut-on même le rencontrer sur les chemins où il erre en mendiant.

La figuration et la présentification d'Homère gagne plus à l'opération que la réalisation d'une signification bien connue. C'est par la nouvelle figure prêtée à Homère et par l'idée de pauvreté du poète que le spectateur est surpris.

On peut encore définir ce que j'appellerai une indépendance du phore par rapport au thème.

D'abord, la figure d'Homère peut résister à l'exégèse allégorique, comme c'est le cas, quoi qu'il en ait, dans l'ode d'Houdar de La Motte.

La Motte invite à transposer son évocation sur un autre plan suggérant que sa rencontre avec Homère signifie seulement qu'il lit l'*Illiade* d'un œil critique. Mais cette exégèse ne rend pas compte du fait que ce soit Homère en personne qui critique l'*Illiade* : c'est seulement dans la lettre que la critique est ainsi autorisée par l'auteur lui-même du poème que ne goûte pas son lecteur moderne. Quand il passe sur le plan de la signification, La Motte doit abandonner ce gain en autorité dont il ne tire aucun sens. La lettre du texte a donc une valeur en soi et certains de ses éléments ne sont pas interprétables. N'est pas interprétable précisément cette étrange invention qui consiste à faire approuver la critique de l'*Illiade* par un Homère soudainement présent.

Plus radicalement, on observe dans l'ode de La Motte, ou tout au moins dans l'exégèse qu'il en livre dans *Le Discours sur la critique*, une progressive émancipation du phore par rapport au thème. Certes La Motte (*RC*, p. 8) part d'un parallélisme très net : s'entretenir avec Homère équivaut à lire attentivement le texte d'Homère. Mais le parallélisme se défait dans la suite de l'explication. La Motte (*RC*, p. 8) se contente, en fait, de reprendre à son compte le propos qu'il prête à Homère dans l'ode :

Je crois sentir ensuite que les dieux et les heros, tels qu'ils sont dans le poème grec, ne seroient pas de nôtre goût ; que beaucoup d'épisodes paroïtroient trop longs ; que les harangues des combattans seroient jugées hors d'oeuvre, et que le bouclier d'Achille paroïtroit confus, et déraisonnablement merveilleux.

En une première entorse au projet annoncé de déchiffrement allégorique, Homère ne représente plus alors son livre, mais La Motte lui-même, voire une sorte de fusion entre La Motte et Homère, ce que pourrait indiquer le possessif pluriel « nous ». En outre, la lettre des propos d'Homère n'est pas transposée, mais seulement répétée. Finalement, l'explication de l'ode abandonne toute exégèse strictement allégorique et paraphrase la fin de l'ode ; le dernier vers de l'évocation, « je vais faire ce qu'il eût fait », est reformulé mais non pas transposé : « je vais faire tout ce que j'imagine qu'Homère eût fait s'il avait vécu à notre siècle » (*RC*, p. 9). Cette « explication » n'ajoute rien à la lettre de l'ode, sinon qu'elle souligne, voire revendique, l'invention de la présence d'Homère. Si La Motte semble bien décoder au début de son explication, il finit par répéter la lettre de sa fiction sans plus la traduire. Dans cette optique, l'allégorie pourrait bien être un trompe-l'œil qui permet seulement de retravailler la figure d'autorité qu'est Homère, de lui donner une place et une présence dans le contexte où La Motte le lit. Tout se passe donc comme si la métonymie qui permet d'associer le phore « Homère » au thème « livre » était le point de

départ d'une fiction qui semble filer cette métonymie, mais qui intéresse surtout en fait la représentation d'Homère en homme du 17^e siècle. Un passage d'une pièce de Fuzelier (1715), intitulée *Arlequin défenseur d'Homère*, vient à l'appui de cette analyse :

Arlequin : de *L'Iliade* qu'on révère

Donnez le livre savoureux

Quel plaisir d'embrasser Homère

(*Arlequin embrasse et lèche le livre*)

Le Bailli : je crois qu'il est amoureux

Arlequin : Allons baisez Homère en godinette

Le Bailli : Je vous demande pardon, Monsieur Bouquinidès, je ne sais pas le grec

Arlequin (baisant encore le livre) : Ah quelle volupté²¹ !

Le comique de cette scène vient de ce que l'allégorie est imparfaitement déchiffrée : dans l'expression « embrasser Homère », Arlequin traduit le nom propre en livre, mais « embrasser » n'est pas traduit en « vénérer » ou « aimer le texte », d'où le baiser très littéral qu'il donne au livre. Surtout ce passage met en lumière une sorte de résistance de la personnification dans sa lettre, comme si le verbe « embrasser » avait une valeur au sens propre, comme si le rapport charnel à l'auteur ne devait pas être traduit par un rapport plus abstrait mais avait un intérêt en soi. Or ce rapport charnel, pour être évidemment impossible, est au moins représentable, si on prend l'expression « embrasser Homère » littéralement, ou, tout au moins, le plus littéralement possible : à défaut d'embrasser Homère embrassons son livre et léchons-le même. Le comique a ici fonction transgressive en ce qu'il révèle ce qui d'ordinaire n'est pas dit explicitement : quand on personnifie l'œuvre d'Homère, il s'agit peut-être moins de la figurer ou de signifier cette œuvre que de donner un corps à l'auteur et pourquoi pas d'avoir avec lui un contact charnel. On pense aux insinuations plus ou moins graveleuses d'un Marivaux quand il parle du « zèle » (*IT*, p. 966) de Madame Dacier pour Homère : s'agit-il simplement de signifier qu'Anne Dacier aime beaucoup *l'Iliade* ou plutôt d'imaginer l'ardeur de la savante pour le poète ? Le dispositif allégorique est un prétexte qui a moins pour fonction de signifier le livre que de donner corps à l'absent et, le cas échéant, de toucher ce corps. L'idée d'une allégorie trompe-l'œil, simple prétexte à la figuration concrète de l'auteur, est avérée par une dernière catégorie d'allégorie où Homère est présent, mais où il n'a pas en lui-même fonction allégorique, alors qu'il est pris dans le cadre d'une représentation allégorique et se trouve au milieu d'entités allégoriques. Je pense, par exemple, à l'interprétation d'un bas-relief antique intitulé « L'apothéose d'Homère ».

21. Cité par Noémi Hepp, *op. cit.* p. 700.



Illustration 3. «L'Apothéose d'Homère»

Ce bas-relief a été retrouvé au 17^e siècle où il a donné lieu à un certain nombre d'exégèses²². Dans le registre du bas, Homère est représenté entouré de diverses figures clairement allégoriques et désignées comme telles par une légende (*Chronos*, *Oikoumène*, *Iliadè*, *Odysseia*). Chaque figure entourant Homère renvoie donc à autre chose qu'elle-même.

Or, dans cet ensemble de figures allégoriques, Homère ne représente que lui-même comme l'indique d'ailleurs la légende portée sous sa figure : *Homèros*. Certes certains éléments de sa représentation sont clairement allégoriques : par exemple le laurier qu'il porte sur la tête renvoie évidemment à la gloire poétique. Mais en tant que figure, il n'est qu'Homère et ne figure ni la poésie, ni son œuvre puisque *l'Iliade*, *l'Odyssee* et la poésie (*Poïesis*) sont désignées par des figures allégoriques spécifiques à côté de lui. Dès lors, pour interpréter ce bas-relief, on peut certes décrypter les figures allégoriques, se demander par exemple ce que représentent les rats qui se trouvent aux pieds d'Homère. Mais on peut également, en une sorte de décrochage de l'interprétation, y trouver des renseignements sur Homère, sur son corps par exemple. C'est ainsi que dans une plaquette publiée à Amsterdam, en 1714, un certain Schott hésite clairement entre l'interprétation allégorique et une lecture plus littérale. Du côté de l'allégorie, il reprend le *topos* de la pauvreté :

Je regarde donc notre marbre comme un véritable tableau du sort ordinaire des Gens de lettres qui dépourvus de bien, qu'on appelle de la fortune, comme en effet notre Homère n'en avoit point, sont obligez de se contenter de la gloire et des honneurs qui ne leur viennent qu'après la mort²³.

22. Signé Archélaos de Priène, ce bas-relief est conservé au British Museum. Sur les commentaires qu'il a suscités, voir Noëmi Hepp, *op. cit.* p. 580.

23. Johann C. Schott, *Explication nouvelle de l'apotheose d'Homère représentée sur un marbre ancien*, Amsterdam, J. Boom, 1714, p. 48.

Mais du côté du corps et de la présence, voilà comment il traite la question, pourtant à haute teneur allégorique, de l'aveuglement d'Homère :

Le poète aussi n'est rien moins qu'aveugle sur notre marbre : l'œil qui paraît étant aussi ouvert qu'aucun des autres figurés²⁴.

La question de la cécité est ici prise pour elle-même comme une information sur le corps du poète, et non plus comme la figuration d'un autre sens, par exemple de la clairvoyance intellectuelle que pourrait signifier l'aveuglement d'Homère. Ce décrochage intervient presque incidemment, comme si seul le cadre d'une lecture allégorique pouvait autoriser, un instant, ce regard sur le corps, comme si, du même coup cette information sur le corps avait le même statut de vérité et de réalité que la vérité ou la réalité imagée par l'ensemble de l'allégorie. Les représentations figurées d'Homère font sens mais donnent aussi présence, et il se pourrait même que dans certains cas le projet de donner sens ne soit qu'un prétexte pour donner présence. En ce sens la fiction prendrait effectivement une autonomie par rapport au sens de l'allégorie, elle serait fiction de présence et non plus donation de sens.

Il reste toutefois à se demander si le sens allégorique de la fiction est totalement exclu de cette figuration de la présence. Or, il semblerait bien que dans certains cas, tout au moins, l'objet signifié soit aussi concerné par la présence. Alors il ne s'agirait pas tant de signifier le thème que de lui donner présence, un peu comme on donne présence à l'absent qu'est Homère.

Présence du thème

Certains des objets signifiés par Homère, au premier chef le livre et la lecture appellent aussi une présentification. De fait, le livre est par excellence un objet dont l'auteur est absent, un objet matériel, certes, mais qui ne porte que des signes d'un auteur absent et ne relaie ni sa voix, ni son corps. Dès lors personnifier le livre ce n'est pas seulement construire un corps pour l'auteur, en l'occurrence Homère. C'est aussi dans un même mouvement, faire du livre un être vivant et notamment doté de voix. Quand Guéret met en scène un Sénèque représentant son livre et parlant avec les mots de son livre, il signifie certes le livre, il donne certes présence à Sénèque. Mais dans le même mouvement il tente également de donner voix et vie au livre²⁵, qui est par ailleurs signifié de représenter une situation où les *Lettres à Lucilius* sont dites à haute voix à quelqu'un et non plus lues dans la solitude.

Il en va de même de la relation de lecture qui suppose l'absence de l'auteur pour le lecteur et l'absence du lecteur pour l'auteur. Or dans la lettre des allégories que nous avons rencontrées, cette relation est figurée sous le mode de

24. *Id.*

25. Gabriel Guéret, *La Guerre des auteurs anciens et modernes*, Amsterdam, A. Leers, 1671.

la co-présence (fréquentation, de l'interlocution, baiser, défiguration). Il s'agit peut-être moins de signifier la lecture que de réparer ce que la lecture suppose d'éloignement physique entre l'auteur et le lecteur.

Autrement dit, dans ce type de représentations allégoriques d'Homère le rapport entre le phore et le thème, ne serait plus un rapport de signification, de représentation, ni même d'expression mais bien un rapport de réparation et d'incarnation. Homère incarne le texte de l'*Iliade* autant qu'il signifie l'*Iliade*.

Le choix ne serait pas à faire, finalement, entre allégorie et fiction, et, partant, entre sens figuré et littéral, mais plutôt entre deux conceptions de l'allégorie. Dans la première, Homère représente son livre, le signifie, tandis qu'inversement le livre qu'embrasse Arlequin signifie Homère. Dans la deuxième conception, Homère personnifiant son livre trouve un corps et une présence indépendamment même du signifié, tandis qu'inversement le livre d'Homère devient vivant d'objet matériel qu'il était.

Toute invention d'Homère, qu'elle soit le fait de Lucien dans *L'Histoire vraie* ou de Borges dans « L'Immortel », suppose peut-être un choix ou une hésitation entre ces deux conceptions de l'allégorie (présentification ou sens) et l'idée de ce choix ou de cette hésitation est peut-être une clef pour aborder ce qu'on pourrait appeler l'imaginaire d'Homère²⁶. Plus largement, l'allégorisation de la figure d'Homère met en jeu la question de la représentation, qu'elle soit ou non fictive, de l'auteur. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur²⁷ », Foucault définit la fonction auteur comme la production d'un être de raison (l'auteur qui convient à ma lecture du texte, l'idée donc d'une intention). Il ajoute que cet être de raison donne éventuellement lieu à une projection biographique. Dans l'optique de Foucault, donc, le discours sur la personne biographique de l'auteur incarnerait de manière allégorique ma conception du texte et l'invention fictive d'un auteur, incarnerait et imagerait des idées abstraites sur le texte et la manière dont il doit être lu. Mais l'étude des représentations figurées d'Homère conduit peut-être à l'idée qu'une invention de l'auteur ne peut se résoudre à une figuration de la lecture d'un texte, qu'elle répond aussi à un élan qui pousse à donner corps à l'absent, à lui donner présence. L'auteur ne serait pas seulement celui qui est susceptible de donner sens au texte, mais aussi celui qui est absent de son texte et dont je cherche à réparer l'absence ce qu'exprime la très fameuse formule de Barthes : « [J]e désire l'auteur²⁸ ». À quoi Barthes ajoute immédiatement que désirer l'auteur c'est avoir besoin de sa « figure », ce

26. Voir, à ce propos, Sophie Rabau, *Quinze (brèves) Rencontres avec Homère*, Paris, Belin (L'Antiquité au présent), 2012.

27. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 817-849.

28. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 235.

qui nous ramène curieusement à la figure d'Homère que Madame Dacier ne connaît pas, mais qu'elle imagine en évoquant un Homère défiguré. Quoi qu'il soit, voilà Madame Dacier vengée, et moi avec, des attaques d'Houdar de La Motte. Madame Dacier n'avait pas tort; moi non plus; et peut-être La Motte aurait-il même été d'accord avec nous s'il n'avait été pris par les exigences de la polémique. Convoquer Homère, le représenter, c'est aussi lui donner corps et présence à la lettre, et non pas seulement dire autre chose que ce que l'on dit. Sans doute Madame Dacier, Houdar de la Motte, et nous tous qui lisons, sommes pris dans le même élan non vers le sens, en tout cas pas seulement, mais aussi vers la présence d'Homère. Tous autant que nous sommes, il se pourrait bien que nous désirions Homère.

Références

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 254-255.
- DACIER, Anne, *Homère défendu contre l'apologie du R. P. Hardouin, ou Suite des causes de la corruption du goût*, Paris, J.-B. Coignard, 1716.
- , *Des Causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714.
- , *L'Iliade d'Homère traduite en français avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1711.
- ESTIEZ, Olivier et Patrick MORANTIN, *Homère, sur les traces d'Ulysse*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.
- FAURE, l'abbé, *Homère danseur de corde*, Paris, P. Prault, 1716.
- FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de, « Homère et Ésope », *Nouveaux dialogues des morts*, édition critique avec une introduction et des notes par Jean Dagen, Paris, M. Didier, 1971 [1683], p. 139-144.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? » [1969], *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 817-849.
- FUZELIER, Louis, *Arlequin défenseur d'Homère* [1715], dans Alain-René LESAGE, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S.-Germain et de S.-Laurent*, recueillies, revues et corrigées par MM. Le Sage et d'Orneval, Paris, E. Ganeau, 1721-1737.
- GAILLARD, Aurélie, *Fables, mythes, contes: l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.
- GUÉRET, Gabriel, *La Guerre des auteurs anciens et modernes*, Amsterdam, A. Leers, 1671.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Productions of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
- HEPP, Noëmi, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1716 [1715].
- , *L'Iliade poème avec un discours sur Homère*, Paris, chez Grégoire Dupuis, 1714.
- LA FONTAINE, Jean de, « Ode pour la paix » [1679], *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.
- LE BOSSU, le Père René, *Traité du poème épique*, Paris, Le Petit, 1675.

- MARIVAUX, Pierre Carlet de, *Iliade Travestie, Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972 [1716].
- MOST, Glenn, « How many Homer? », dans Anna SANTONI (éd.), *L'Autore multiplo*, Pisa, Scuola normale superior, 2004, p. 1-14.
- NORMAN, Larry, « Homère entre Anciens et Modernes », *Lalies*, n° 25 (2005), p. 59-110.
- RABAU, Sophie, *Quinze (brèves) Rencontres avec Homère*, Paris, Belin (L'Antiquité au présent), 2012.
- SCHOTT, Johann C., *Explication nouvelle de l'apothéose d'Homère représentée sur un marbre ancien*, Amsterdam, J. Boom, 1714.



Allégories du progrès : Goethe et Hegel face à l'écriture de l'histoire¹

DANIEL RUDY HILLER

« La historia no es sitio donde los antagonismos se resuelvan, sino donde se olvidan. Las victorias terrestres no son optimistas síntesis dialécticas, sino trágica desaparición empírica de uno de los términos del antagonismo anterior² ».

Nicolás Gómez Dávila, *Escolios a un texto implícito*

Les grands tournants historiques s'annoncent souvent par une transformation du regard. C'est le cas de la révolution scientifique du xvii^e siècle, dont les principaux représentants, saisis par ce que Musil appelle une « véritable ivresse de sobriété³ », ont cessé d'apercevoir le monde d'après le tableau bigarré offert par ses qualités sensibles, pour n'y voir qu'une « nature » constituée par des corps matériels étendus au sein d'un espace homogène et soumis à des lois mathématisables. Il ne s'agissait pas là d'une démarche vouée seulement à s'ajouter à celles des savoirs traditionnels déjà existants, mais de la mise en place d'un régime de vérité visant à devenir l'unique forme de tout savoir en général. On saisit mieux d'ailleurs l'ambition universelle de ce regard lorsqu'on comprend que, pour la tradition inaugurée par Galilée, même les qualités sensibles des corps n'étaient pas à exclure du champ de la nouvelle science au

1. *La escritura de este artículo fue posible gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM y a la dirección de la Dra. Adriana de Teresa Ochoa.*

2. « L'histoire n'est pas un lieu où les antagonismes sont résolus, mais où ils sont oubliés. Les victoires terrestres ne sont pas des synthèses dialectiques optimistes, mais la disparition tragique et empirique d'un des termes de l'antagonisme précédent » ; notre traduction.

3. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 411. Cette formule figure dans le chapitre intitulé « La science sourit dans sa barbe », où, à l'occasion d'une séance de l'Action Parallèle où se trouvent réunis toutes sortes de savants, Musil analyse la posture affective qui a présidé à la formation et à l'évolution de l'image scientifique de la nature.

nom de leur statut purement subjectif, et cela parce qu'*in fine* il était possible de les traduire par un procédé indirect à un langage mathématique relevant d'un monde objectif⁴.

Le prolongement de ce processus objectivant du regard à d'autres domaines a connu, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, deux témoins de choix : Goethe et Hegel. Une anecdote concernant le premier en offre une preuve initiale. Au cours de l'été 1797, Goethe fait une halte à Francfort lors d'un voyage qui doit l'amener en Suisse. De là, il écrit à Schiller une série de lettres consacrées à lui raconter ses impressions sur l'état actuel de sa ville natale. Un détail en particulier retient son attention : le 16 août, il informe son destinataire sur la manière dont des hommes entreprenants ont réussi à faire de l'ancienne maison de son grand-père – « un ancien écoutète de Francfort⁵ » – un prospère lieu de commerce. Et Goethe d'ajouter que même après les guerres révolutionnaires de 1796, à la suite desquelles il a été partiellement réduit à un tas de décombres, cet espace a vu doubler sa valeur par rapport à ce qui avait été payé par ses propriétaires actuels il y a onze ans. Or si dans cette lettre Goethe se montre enthousiaste à l'égard du dynamisme économique dont font preuve ses concitoyens, il ne notera pas moins ceci dans ses carnets de voyage de la même période : « Le Francfortois, pour qui tout est marchandise, ne devrait jamais regarder sa maison autrement que comme une marchandise⁶ ». Le reproche implicite dans ses lignes ne saurait être plus cinglant : une fois changé en un lieu de commerce, l'ancien foyer de son grand-père, où l'économie et la vie convergeaient dans l'importance accordée en priorité à sa

4. Dans la *Krisis*, Husserl explique que la construction de la physique galiléenne passe en premier lieu par la substitution du corps sensible par un « corps scientifique », c'est-à-dire par un corps matériel étendu dont les caractéristiques essentielles (figure, grandeur, limite, lieu, mouvement) sont objectivables géométriquement. Mais Husserl ajoute que, du fait de cette substitution, chez Galilée se trouvait déjà prédessinée la possibilité de procéder à une objectivation des qualités sensibles elles-mêmes. Or étant donné que cette objectivation ne peut pas s'opérer directement comme celle des caractéristiques géométriques des corps, Husserl lui donne le nom de « mathématisation indirecte ». Grâce à cette dernière, des choses comme les couleurs et les sons, par exemple, peuvent avoir leurs doubles mesurables et objectifs (rayons lumineux, vibrations sonores) dans ce que Husserl appelle le « royaume des formes ». Pour une description précise de la mathématisation indirecte, voir Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, traduit par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 2008, p. 39-43.

5. Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zurich, Artemis Verlag, tome 20, p. 384 ; cité dans Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B Metzler, 1981, p. 15 ; nous traduisons.

6. Johann Wolfgang von Goethe, *Reise in die Schweiz 1797, Gedenkausgabe, op. cit.*, tome 12, p. 99 ; cité dans Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil, op. cit.*, p. 16 ; nous traduisons.

valeur d'usage, devient aux yeux des habitants de Francfort, même détruit, un espace abstrait dont seul compte sa valeur d'échange.

N'en déplaise pourtant à Goethe, ce type de regard porté sur les objets n'avait rien d'une expérience isolée lors de cette période. À Kant, pour qui l'expérience du monde « ne signifie jamais autre chose que la présence ici d'un chandelier, là d'une tabatière⁷ », Hegel répond qu'un chandelier et une tabatière, loin d'être des simples données spatio-temporelles, incarnent la réalisation du concept : leur existence est le résultat d'une modification systématique de la matière rendue possible par l'intellect des artisans. Mais ce qui vaut pour un chandelier ou une tabatière vaut pour tout le reste : dans le monde moderne, aucun objet sensible – le particulier – ne saurait se dérober à l'emprise du concept – le général. Il suffit d'ailleurs de jeter un regard sur l'organisation de la société, de l'État ou de l'économie pour s'en apercevoir : « [L]a pensée a étendu son emprise sur le monde, elle s'était attachée à tout, avait tout examiné, transposé ses formes en tout, tout systématisé⁸ ». Pour Hegel, toutefois, cette remarque est davantage qu'un constat empirique : la rationalisation de toutes les activités humaines démontre que la philosophie peut et doit regarder le monde dans son ensemble comme la production et la réalisation du concept, c'est-à-dire de la raison. Mais qu'est-ce que le monde sinon le déploiement de la raison dans le temps ? La tâche la plus élevée de la philosophie consistera donc à envisager l'histoire comme le processus par lequel l'esprit absolu produit un monde de plus en plus en adéquation avec ses concepts grâce à la spiritualisation qu'il opère du sensible.

Ainsi, il sera question dans ces pages de la manière dont Goethe et Hegel ont pris acte de ce nouveau regard porté sur l'histoire, un regard dont la nature abstraite et la visée universelle ont conduit tous les deux à retravailler à nouveaux frais une ancienne figure de style : l'allégorie. Tant dans le *Faust II* que dans *La Raison dans l'histoire*, c'est effectivement en termes allégoriques que se dessine un nouveau rapport entre le sensible et le conceptuel dans le domaine historique. Comparer les usages esthétiques et éthiques de l'allégorie qui transparaissent dans ces deux ouvrages peut donc non seulement mettre en évidence le fait que Goethe et Hegel partageaient un ensemble de problématiques – notamment la manière de « produire⁹ » l'histoire ainsi que le sens qui devait lui être attribué –, mais surtout s'avérer fécond pour identifier les

7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, traduit par Pierre Garniron, Paris, Vrin, tome 7, 1991, p. 1869.

8. *Ibid.*, p. 1895.

9. Nous empruntons cette formule à Franz Josef Deiters, « Effacement vs. Exposure of the Poetic Act: Philosophy and Literature as Producers of "History" », dans Simon Richter, Richard Block (éd.), *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, New York, Cadmen House, 2013, p. 239-262. Nous reviendrons ultérieurement sur cet article.

points communs et les différences entre l'écriture littéraire de l'histoire et celle de la philosophie de l'histoire proprement dite. Il y va, en dernier ressort, de l'évaluation que ces deux auteurs font du progrès historique et, par là, de la Modernité elle-même.

Le *Faust* de Goethe comme mythe de l'histoire

Le *Faust* de Goethe peut être interprété comme un « mythe de l'histoire ». Déroutante au premier abord, cette hypothèse de lecture a le mérite de synthétiser l'enjeu de cette œuvre foisonnante. Avant tout, *Faust* est une réélaboration du mythe faustien, dont Goethe a pris connaissance à travers un certain nombre de sources allemandes d'abord, puis anglaises¹⁰. En ce sens, il s'agit d'une œuvre qui, par le fait de prolonger cette tradition mythico-littéraire remontant au xvi^e siècle, s'inscrit dans ce processus de réception que Hans Blumenberg nomme « travail sur le mythe¹¹ ». Or tout en étant liées à un noyau narratif prégnant et relativement fixe, les variations qui constituent le processus de réception d'un mythe en particulier témoignent de l'existence d'un « espace de jeu » (*Spielraum*) dont dispose chaque auteur au sein de ce processus. C'est précisément cet espace qui, en l'espèce, a permis à Goethe de modifier en profondeur la nature du mythe faustien tel qu'il l'avait connu.

Par rapport aux versions précédentes, en effet, celle de Goethe confère à ce mythe une portée inédite en lien avec une problématique centrale pour la période qui s'étend entre l'essor de l'*Aufklärung* et l'aube de la révolution industrielle : une fois que l'idée d'un ordre providentiel sanctionné par Dieu s'effondre définitivement, l'enjeu de la pensée n'est plus de prouver la bonté de la création (théodicée), mais de justifier le fait que l'histoire, loin d'être un processus irrationnel, atteste le progrès de la maturité de la raison (anthropodicée). C'est bel et bien cette justification qui constitue l'enjeu du pari conclu au début du *Faust I* entre le Seigneur et Méphistophélès au sujet de Faust : celui-ci est l'homme hors du commun qui, au nom de l'humanité dans son

10. Le jeune Goethe a fait connaissance pour la première fois avec le mythe faustien à travers les spectacles burlesques de marionnettes (*Puppenspiele*) mis en scène par des troupes itinérantes. Pour l'élaboration du *Faust I*, c'est la version d'inspiration théologique de Johann Nikolaus Pfitzer, écrite 1674, qui lui a servi de modèle. Finalement, Goethe a lu la version de Marlowe jusqu'en 1818. Pour plus de détails concernant la réception de la part de Goethe du mythe faustien, voir Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung*, C. H. Beck, Munich, 1999, p. 30.

11. Voir Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Francfort, Suhrkamp, 1979. Pour Blumenberg, la production ne saurait être distinguée de la réception dans le cas du travail sur le mythe. Cela suppose que la réception ne renvoie pas uniquement à la notion classique de récepteur en tant que celui qui reçoit un message ; elle fait plutôt référence à de nouvelles productions, qui établissent un rapport avec des productions précédentes, et non seulement à de réceptions à proprement parler.

ensemble, est appelé à justifier la possibilité pour la raison d'être l'instrument de la perfectibilité et du bonheur humains dans l'histoire¹². Sur ce chemin, on le sait, c'est Méphistophélès, l'esprit de la destruction, qui devra faire office de compagnon. C'est dire que l'existence faustienne se fonde sur une dialectique où la négation et la contradiction sont censées être sources de progrès. Car même si, du point de vue du Seigneur, «le progrès de l'humanité n'est pas forcément linéaire [...] il n'en est pas moins incontestable [...] puisque la résultante de cette ligne brisée est essentiellement positive. En un mot, l'homme faustien, tout comme l'esprit hégélien, ne progresse pas *malgré mais grâce à ses contradictions*¹³». On voit donc bien que, chez *Faust*, nous avons affaire à une remythisation du mythe faustien sous la forme d'un mythe de l'histoire avec des accents hégéliens.

Pour autant, il est difficile dans la première partie de l'œuvre de bien mesurer toute l'ampleur de cette remythisation, dès lors que l'action se déroule en grande partie dans le cabinet de Faust et dans le petit village de Marguerite. Si les bases de l'existence faustienne y sont posées, la dialectique sous le signe de laquelle celle-ci se déroule n'est pas encore parvenue à accomplir celui qui est supposé être son but principal : la justification de l'anthropodicee. Ce n'est donc que dans la deuxième partie de l'œuvre que la problématique anthropologique de base atteint son expression proprement historique. L'action de *Faust II* se veut ainsi une histoire de l'homme moderne dans différents domaines depuis la Renaissance jusqu'au début de l'ère industrielle, histoire qui trouve chez Faust – et son côté méphistophélique – sa cristallisation la plus radicale.

Ce changement de décor donne lieu à une série de différences formelles et stylistiques importantes par rapport au *Faust I*. Ces différences ne concernent d'ailleurs pas que la structure générale de la pièce, mais également la manière de dépeindre les personnages : alors que dans la première partie ces derniers possèdent une individualité bien dessinée, dans la deuxième ils apparaissent davantage comme des porteurs de notions générales. Il suffit, pour le constater, de se pencher sur le cas de Faust : comme l'écrit Jochen Schmidt, il est « moins un individu qu'un rôle¹⁴ ». Il en découle non seulement que la personnalité de Faust en tant qu'individu s'est complètement estompée, mais aussi que l'intérêt

12. Voir «Prologue dans le Ciel», dans Johann Wolfgang von Goethe, *Urfaust, Faust I, Faust II*, traduit par Jean Lacoste et Jacques le Rider, Paris, Bartillat, 2014. Toutes les citations françaises ultérieures de cet ouvrage appartiennent à cette édition.

13. René-Marc Pille, «Weimar, anno 1797 : le moment anthropologique dans la genèse de *Faust*», *Recherches germaniques*, n° 40 (2010), p. 39-40 ; l'auteur souligne.

14. Jochen Schmidt, *Goethes Faust*, *op. cit.*, p. 218. Toutes les traductions de cet ouvrage sont de nous. Rappelons que, dans le premier acte, Faust fait son apparition au carnaval de la cour sous le masque de Plutus, le dieu de la richesse ; dans le deuxième, il devient un héros de l'Antiquité ; dans le troisième, il assume les traits d'un seigneur du Moyen Âge ; dans le quatrième, il agit comme un chef militaire moderne qui rappelle Napoléon ; et, finalement,

de Goethe ne porte plus sur les épisodes de la vie d'un personnage. Si l'on tient compte de cette déconstruction de l'individualité dramatique du protagoniste, on est amené à accorder une certaine plausibilité à la thèse proposée par Heinz Schlaffer, selon laquelle une figure rhétorique s'est imposée comme la forme d'expression privilégiée tout au long de *Faust II*: l'allégorie.

Il est vrai qu'au premier abord cette thèse peut sembler d'autant plus incongrue qu'elle va à l'encontre de ce qui est censé être l'un des principes de la poétique goethéenne: l'opposition entre symbole et allégorie. Développé dans un premier moment à propos des arts figuratifs, ce clivage vise en dernier ressort à établir un critère permettant de distinguer la véritable poésie de ses manifestations inauthentiques. Rappelons l'une de ses formulations les plus connues: «[I]l y a une grande différence selon que le poète cherche le particulier en vue du général ou voit le général dans le particulier. De la première manière naît l'allégorie, où le particulier vaut uniquement en tant qu'exemple du général; la seconde correspond cependant à la véritable nature de la poésie, elle dit un particulier sans penser à partir du général et l'indiquer¹⁵». Dans la mesure où le particulier – le sensible – n'est pour elle qu'un prétexte pour évoquer une abstraction – le concept –, l'allégorie est aux yeux de Goethe une figure transitive, artificielle et utilitaire qui n'interpelle que l'entendement. Le symbole, en revanche, est une image qui, telle qu'elle s'offre à l'imagination dans sa particularité, s'avère un exemple du général, si bien qu'elle est à la fois intransitive, naturelle et désintéressée. En d'autres termes, «le symbole est, l'allégorie signifie; le premier fait fusionner signifiant et signifié, la seconde les sépare¹⁶».

Étant donné ces présupposés poétiques, la question se pose de savoir pourquoi Goethe a pris la décision de privilégier la composition allégorique pour son *Faust II*. Il va de soi que la volonté de restituer l'allégorie médiévale dans sa dignité théologique ne peut entrer ici en ligne de compte. D'après Schlaffer, la réhabilitation que Goethe accomplit de cette figure dans son œuvre tardive se fonde plutôt sur la critique que lui-même en avait ébauchée par le passé. Lorsqu'il s'est attelé à la composition de la deuxième partie de l'œuvre, dans un laps de temps qui s'écoule entre 1825 et 1832, les contours de l'Europe du XIX^e siècle avaient commencé à prendre une forme plus définie. Que ce soit dans le domaine économique, social ou technique, un nouvel ordre émanant

dans le cinquième il prend la forme d'un colonisateur et d'un homme d'état du début de l'ère industrielle.

15. Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen in Werke XII*, Munich, C. H. Beck, 2005, p. 471; cité dans Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 240-241; l'auteur traduit.

16. *Ibid.*, p. 251. Pour davantage d'informations concernant cette distinction, voir Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009.

des révolutions bourgeoises s'était mis en place, marquant par là une distance définitive vis-à-vis de l'« ancien monde » qui était encore perceptible dans le village où se déroulait l'action du *Faust I*. C'est dire que les défauts rédhibitoires que Goethe avait attribués à l'allégorie se sont révélés particulièrement adéquats pour mener à bien un nouveau projet : donner une forme littéraire aux « puissances supra-individuelles » qui façonnent la société bourgeoise du XIX^e siècle¹⁷. Particulièrement évidente dans la consolidation du marché organisé autour de l'argent, dans l'intronisation du savoir scientifique et dans l'émergence du complexe technico-industriel, l'emprise de ces « abstractions » sur la société se traduit, d'une part, par la construction d'un monde artificiel où ce que l'on tenait pour naturel est anéanti, et, d'autre part, par la subsumption du monde sensible sous la logique universelle de l'économie, du savoir théorique et de la technique. L'allégorie telle qu'elle avait été décriée par Goethe rendait possible à la fois de représenter et de critiquer ce nouvel état de choses. Voyons pourquoi.

Premièrement, l'allégorie, dans la mesure où elle relie conventionnellement des signes arbitraires, est capable de figurer « la construction d'une forme sociale qui n'est plus naturelle, dont les objets et les rapports sont produits artificiellement par l'être humain¹⁸ ». C'est donc le lien artificiel qu'elle établit entre sa signification littérale et sa signification abstraite, entre sa composante sensible et sa composante conceptuelle, qui rend l'allégorie comparable à un artifice technique pouvant être construit à volonté. Le *Faust II* met ainsi en scène un monde où ce que le Goethe classique aurait appelé l'« ordre naturel » est devenu une donnée contingente que l'activité humaine se donne pour mission de modifier selon ses propres desseins abstraits¹⁹. De surcroît, le fonctionnement

17. Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil*, op. cit., p. 167. Toutes les traductions de cet ouvrage sont de nous. La thèse de Schlaffer, nous semble-t-il, doit être toutefois nuancée. Si ce dernier n'a pas tort lorsqu'il affirme que les abstractions que Goethe allégorise dans le *Faust II* avaient atteint un stade de développement inédit à la suite des révolutions bourgeoises, il n'en demeure pas moins que, pour la vision rétrospective de l'auteur, leur présence est repérable – ne fût-ce que de façon germinale – tout au long de la Modernité. C'est pourquoi le *Faust II* met en scène l'histoire de l'homme moderne depuis la Renaissance jusqu'au début de l'ère industrielle. Il est donc manifeste que, pour le regard allégorique du vieux Goethe, cette époque constitue une unité historique déterminée par l'action d'un ensemble de puissances abstraites – celles de l'économie, de la théorie, de la politique et de la technique – dont la force réside en ceci qu'elles annihilent l'« ordre naturel » qui, selon lui, régissait jusque-là l'existence de l'humanité européenne, et ce, afin de produire un monde purement « artificiel ». Nous y reviendrons.

18. *Ibid.*, p. 37.

19. Pour le Goethe du milieu et de la fin des années 1780, le monde objectif est interprété comme « nature ». Celle-ci n'est pas pourtant identique à la « nature » de la science moderne, dès lors qu'elle incarne, dans le sillage de Spinoza et de Herder, un « ordre naturel » imprégné de la présence d'un dieu immanent. C'est pourquoi le Goethe classique parle également de *Weltfrömmigkeit*, d'une piété vis-à-vis du monde permettant au sujet d'inscrire ses désirs, ses

du domaine économique, social, scientifique, artistique, militaire et industriel est à maintes reprises présenté comme relevant de la magie. Déjà dans le *Faust I*, Goethe avait tissé le lien entre la magie et l'artifice technique, mais l'artificialité même de l'allégorie permet en l'occurrence de faire coïncider la forme de l'œuvre avec son contenu. Ainsi, « dans les machines non-fonctionnelles de l'allégorie Goethe atteint une correspondance, et en même temps une déviation, vis-à-vis des formes de production de la modernité technique. Il ne fait pas que produire dans le monde organisé autour de la division du travail, mais il essaye de le comprendre et de le représenter comme un tout²⁰ ».

En effet, le caractère abstrait de la composition allégorique conduit à négliger les détails spatio-temporels des milieux de vie particuliers, ainsi que les individus qui les habitent, et ce afin de tendre vers l'interprétation intégrale d'une totalité. Voilà pourquoi le *Faust II* ne se soucie guère de reproduire fidèlement les contextes engendrés par les nouveautés économiques, scientifiques et techniques du XIX^e siècle et de la Modernité dans son ensemble. Son but est plutôt de représenter les notions et les puissances abstraites qui, dans les Temps modernes, fabriquent et ordonnent le monde sensible. Ce projet mène d'emblée à la dépersonnalisation – ou, ce qui revient au même, à l'objectivation – des personnages : « [L]'allégorie est un discours objectif qui fait exister les sujets en leur assignant des rôles. Ceux-là n'expriment pas l'individualité d'un caractère, mais le caractère distinctif d'une signification (*Bedeutung*)²¹ ». Personnifications dépourvues de psychologie personnelle – ce qui est parfois explicité par le port d'un masque –, les figures allégoriques instaurent un contexte abstrait au sein duquel elles remplissent une fonction spécifique. Cette déconstruction de l'individualité dramatique rend compte de la variété de rôles qu'adoptent Faust et Méphistophélès tout au long du texte.

Par ailleurs, si les descriptions précédentes jettent une lumière sur certaines raisons à l'origine des différences formelles et stylistiques entre le *Faust I* et le *Faust II*, elles soulèvent du même coup la question de savoir s'il existe une unité entre les deux. La posture de Schlaffer, nous semble-t-il, débouche sur une réponse négative : assurer que l'objectif de Goethe dans la deuxième partie de l'œuvre réside uniquement dans la représentation allégorique de la société

aspirations et ses fantasmes individuels dans un ordre cosmique plus large. Pour approfondir toutes ces questions, voir Angus Nicholls, *Goethe's Conception of the Daemonic: After the Ancients*, New York, Camden House, 2006, chapitre V. Rappelons par ailleurs que presque tous les éléments qui jouent un rôle déterminant dans le *Faust II* sont le résultat d'une série d'artifices techniques ou théoriques : les masques du carnaval à la cour impériale, les marchandises qui y sont vendues, le papier monnaie inventé par Faust et Méphistophélès, l'« homunculus » de Wagner, les créatures mythologiques de la « Nuit de Walpurgis classique » et la fondation de l'« État » faustien au dernier acte.

20. Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil*, op. cit., p. 173.

21. *Ibid.*, p. 141.

bourgeoise du XIX^e siècle revient à affirmer par la même occasion qu'il aurait renoncé aux enjeux anthropologiques – par exemple : les paris du « Prologue dans le ciel » et celui entre Faust et Méphistophélès – qu'il formule dans le premier volet du drame. Mais si la forme et le style du *Faust II* témoignent du fait que l'intérêt de Goethe s'y porte davantage sur une série de sujets abstraits que sur les épisodes de la vie d'un personnage, ce constat ne doit pas forcément nous amener à conclure qu'il a perdu de vue les problématiques centrales du *Faust I*. Nous l'avons déjà remarqué : c'est dans la deuxième partie de l'œuvre que l'interrogation anthropologique de base trouve son expression proprement historique. Voilà pourquoi lire le *Faust II* comme une allégorie des Temps modernes revient à dire que c'est là que le mythe faustien devient à proprement parler un mythe de l'histoire.

Mythe de l'histoire vs philosophie de l'histoire

Au cas où Schlaffer s'était rallié à cette interprétation, il n'aurait peut-être pas manqué de mettre en relation la composition allégorique de *Faust II* avec certains aspects de la philosophie de l'histoire de Hegel. Bien que, comme nous le verrons, l'œuvre de Goethe s'en différencie en n'adoptant pas le schéma d'une téléologie fondée sur la succession du temps chronologique, elle partage tout de même, au moins en principe, un point commun avec la perspective hégélienne : le point de vue abstrait à partir duquel elle « produit » de l'histoire. Dans *Die Vernunft in der Geschichte* – ouvrage reconstruit à partir des leçons universitaires que Hegel a tenues entre 1822 et 1830, soit à peu près au moment où Goethe rédigeait la deuxième partie de *Faust* –, on peut lire ce qui suit : « Nous disons d'abord que l'esprit [...] est tout à fait individuel, actif, intégralement vivant²² ». Or si l'esprit existe sous une forme individuelle, il n'est certainement pas un individu en chair et en os, mais plutôt un individu universel qui, il faut le rappeler, n'est pas non plus « une abstraction de la nature humaine²³ ». C'est pourquoi Hegel peut écrire la phrase suivante : « [S]i nous disons que la raison universelle [l'esprit] se réalise dans le monde, nous ne nous référons pas à tel ou tel individu empirique²⁴ ». Assurément, « l'universel doit se réaliser par

22. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, traduit par Kostas Papaioannou, Paris, Pocket, 2012, p. 84. Pour le texte original en allemand voir *Die Vernunft in der Geschichte*, Berlin, De Gruyter, 1996, p. 54 : « Wir sagen nun von ihm [dem Geist], daß er [...] durchhaus individuell, tätig, schlechterdings lebendig [ist] ». Désormais, lorsque nous citerons le texte en allemand à la suite de la référence en note de bas de page, nous renverrons à cette dernière édition par la mention « texte original » suivie du numéro de page.

23. *Id.* ; texte original, p. 54 : « Abstraktion von menschlicher Natur ».

24. *Ibid.*, p. III ; texte original, p. 75 : « Sagen wir nun dagegen, die allgemeine Vernunft vollführe sich in der Welt, so ist es um das empirisch Einzelne freilich nicht zu tun. »

le particulier²⁵ », l'esprit doit donc s'accomplir dans le monde à travers l'histoire des peuples et des individus qui les composent – notamment les « grands hommes » –, mais au moment même où ceux-ci croient poursuivre passionnément leurs intérêts personnels, la raison, rusée, fait qu'ils sont en réalité au service d'une fin supérieure. Il en découle, comme l'explique Michaël Foessel, « qu'une signification ne devient historique qu'à partir du moment où elle excède le jugement de l'individu pour acquérir une dimension universelle²⁶ ». On voit par là que, chez Hegel, l'écriture de l'histoire se caractérise par l'effacement progressif de tout élément sensible, et ce dans le but d'en dégager une représentation à chaque fois plus pure de la raison. C'est pourquoi d'ailleurs la signification philosophique de l'histoire relève d'un savoir conceptuel absolu : celui de la conscience croissante que l'esprit acquiert dans son mouvement de va-et-vient entre sa temporalisation et le retour à soi. Or la langue de ce savoir n'est la langue de personne en particulier, puisque « le philosophe qui la tient ne fait qu'explicitement en mots l'essence de l'esprit [...] ce qu'implique l'effacement du locuteur qui renonce à juger – et même à parler – depuis son point de vue fini²⁷ ». Il semble donc possible de qualifier d'allégorique le rapport entre, d'une part, les individus et les événements particuliers à travers lesquels l'esprit se réalise, et d'autre part son savoir absolu et la langue objective dans laquelle ce savoir s'exprime. En effet, si « l'individu n'est vrai que dans la mesure où il participe de toutes ses forces à la vie substantielle [de l'esprit]²⁸ », cela signifie que son existence et ses actions particulières ne sont prises en compte par la philosophie de l'histoire que pour autant qu'elles possèdent une dimension universalisable, c'est-à-dire susceptible de fonctionner comme des « allégories » d'un concept universel qui marque une étape dans le progrès graduel de l'esprit vers l'accomplissement et la réintérieurisation de sa liberté.

À partir de ces constats, on peut d'ores et déjà établir un premier parallèle entre Hegel et Goethe. En optant pour un discours allégorique qui, par le fait d'objectiver ses personnages et notamment son protagoniste, dépersonnalise l'expression poétique et réclame pour lui un haut degré d'universalité, le *Faust II* donne une forme imagée aux forces abstraites des Temps modernes. Mais celles-ci ont beau être supra-personnelles, elles n'en sont pas moins pour autant l'œuvre d'un individu. Ainsi, si dans la deuxième partie de l'œuvre Faust devient l'allégorie des puissances économiques, théoriques, esthétiques,

25. *Ibid.*, p. 121 ; texte original, p. 85 : « *Das Allgemeine muß durch das Besondere in die Wirklichkeit treten* ».

26. Michaël Foessel, *Le Temps de la consolation*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 231.

27. *Ibid.*, p. 242.

28. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 128 ; texte original, p. 90 : « *[D]as Individuum ist ein um so wahrhafteres, als es nach seiner Totalität kräftiger ins Substantielle eingebildet* ».

politiques et techniques qui façonnent la Modernité, ces puissances s'avèrent en dernier ressort l'œuvre d'un *individu universel* qui, contrairement à l'esprit hégélien, est une force humaine. Jochen Schmidt a remarqué à ce propos qu'à travers les différents rôles adoptés par Faust au fil du texte, il est possible de percevoir l'élaboration d'un rôle central : « celui de l'être humain autonome [...] Cette autonomie caractérise pour Goethe l'homme moderne qui, comme il le disait littéralement, ne s'appuie que sur ses "propres forces"²⁹ ». Dans le *Faust II*, c'est donc bel et bien un individu universel libre, et non pas un individu empirique, qui se réalise dans l'histoire. En d'autres termes, Faust devient l'hypostase d'un sujet fictif paradoxal dans lequel convergent le temps de la vie individuelle et le temps de l'histoire.

Les similarités entre l'allégorie goethéenne de l'homme moderne et l'esprit hégélien sont également frappantes. Pour le philosophe allemand, « la substance de l'esprit est la liberté³⁰ ». Or, l'historicité est inhérente au concept de l'esprit car « réaliser son être est le but que l'esprit universel poursuit dans l'histoire universelle³¹ ». Loin donc d'être quelque chose de tout fait, l'esprit est essentiellement le résultat de son activité, de sorte que, étant acte de se faire, il est « mouvement infini, ἐνέργεια [...] qui ne se repose jamais³² ». L'essence de l'esprit n'existant en principe que sous la forme de son infinie potentialité, son activité historique sert précisément à actualiser son en-soi, c'est-à-dire à le réaliser pour-soi : « son but est de parvenir à la conscience de lui-même, ou, ce qui revient au même, de rendre le monde adéquat à lui-même³³ ». Énergie inépuisable en proie à une inquiétude perpétuelle, essentiellement créateur donc et, par conséquent, inachevé en tant que progressant infiniment, l'esprit est toutefois voué à faire preuve d'insatisfaction vis-à-vis des formes finies dans lesquelles s'incarne sa liberté : « [A]ucune œuvre – culture, institution, État – n'est susceptible d'arrêter l'action de l'esprit qui recherche la coïncidence avec lui-même, mais ne la trouve nulle part réalisée pleinement dans le monde [...]

29. Jochen Schmidt, *Goethes Faust*, *op. cit.*, p. 218.

30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 96 ; texte original, p. 64 : « Des Geistes Substanz ist die Freiheit ». Fössel écrit à ce propos : « Cette insistance sur le concept d'autonomie inscrit Hegel dans la lignée de l'idéalisme moderne ; quelles que soient les nuances dans la définition du concept de liberté, il n'y a pas d'opposition majeure avec Kant » (*Le Temps de la consolation*, *op. cit.*, p. 238). En insistant lui-aussi sur l'autonomie de l'individu universel qui se réalise dans l'histoire, Goethe s'inscrit à son tour dans la lignée de l'idéalisme moderne.

31. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 107 ; texte original, p. 73 : « Sein Wesen wirklich zu machen, diesen Vorzug zu erreichen, ist das Bestreben des Weltgeistes in der Weltgeschichte ».

32. *Ibid.*, p. 215 ; texte original, p. 161 : « [Der Geist ist] unendliche Bewegung, ἐνέργεια, die nie ruht ».

33. *Ibid.*, p. 108 ; texte original, p. 74 : « Indem so das Ziel bestimmt ist, daß der Geist zum Bewußtsein seiner selbst komme oder die Welt sich gemäß mache ».

C'est pourquoi il se manifeste en niant – souvent avec violence – les formations spirituelles qu'il avait lui-même engendrées³⁴. »

Nous avons affaire dès lors à une potentialité individuelle et autonome qui s'autodétermine dans l'histoire grâce à une activité infinie placée sous le signe d'un mouvement dialectique où la destruction est envisagée comme la condition de possibilité de la création, et dont les résultats lui paraîtront toujours insatisfaisants : voilà une description de l'esprit hégélien qui ressemble à s'y méprendre à la fois au protagoniste de *Faust I* et à l'existence qu'il mène après avoir scellé son pari avec Méphistophélès. Faust y est effectivement présenté comme un être humain exceptionnel en vertu de son *Streben*³⁵ – une énergie transformatrice intarissable – qui, pour être en mesure de se réaliser de façon créatrice dans le monde selon les desseins de sa liberté, nécessite l'action négatrice, voire parfois violente, de Méphistophélès. L'impossibilité de trouver une satisfaction durable dans ses propres créations est également inscrite dès le départ dans l'existence faustienne, comme le prouvent, entre autres, les propos que le protagoniste adresse à Méphistophélès au moment où il spécifie les conditions de leur pari dans la première partie du drame : « Si jamais je m'apaise sur un lit de paresse / Que ce soit fait de moi à l'instant !³⁶ » (v. 1692-1693). Aussi Faust ne saurait-il concevoir son *Streben* à partir de ce qu'il lui a permis d'achever dans le présent, mais seulement à partir de ce qu'il lui permettra d'achever dans l'avenir : à ses yeux, chaque nouvelle étape de sa vie contient déjà la possibilité d'être dépassée vers une liberté supérieure. La notion de *Streben* constitue ainsi un autre chaînon à l'aide duquel nous sommes à même de saisir l'unité sous-jacente aux deux parties de l'œuvre : alors que dans le *Faust I* elle est comprise comme le trait marquant d'un individu empirique, dans le *Faust II* elle devient la substance de l'individu universel qui se réalise dans l'histoire.

34. Michaël Fössel, *op. cit.*, p. 233-234.

35. Le terme de *Streben* (traduit souvent par « effort ») figure parmi ceux qui définissent le mieux l'existence faustienne. Il s'agit d'une notion rattachée à deux concepts déterminants dans la naissance du sujet moderne : l'*uneasiness* lockéen et le *conatus* spinozien. Le terme est utilisé pour la première fois pour se référer à Faust dans le « Prologue dans le ciel » sous forme de verbe, là où le Seigneur affirme que l'énergie qui pousse Faust à aller toujours de l'avant n'est pas dissociable de l'erreur, si bien que celle-ci est censée trouver sa justification dans ce qu'elle apporte à l'accomplissement graduel de son existence : « L'homme erre aussi longtemps qu'il s'efforce » (Johann Wolfgang von Goethe, « Prologue dans le Ciel », *loc. cit.*, v. 317). Pour le texte original en allemand voir Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Erster und zweiter Teil*, Munich, Deutsche Taschenbuch, 1998 : « *Es irrt der Mensch, so lang'er strebt* ».

36. *Faust*, texte original : « *Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, / So sei es gleich um mich getan !* ».

Il nous reste à élucider une dernière composante de ce premier rapprochement entre Hegel et Goethe. Pour le philosophe de l'histoire, on l'a vu, le principe de développement interne de l'esprit – son en-soi – est la liberté, dont la concrétisation dans l'histoire « ne se réalise pas d'un seul coup, mais graduellement, par étapes³⁷ ». Or, « l'aspect changeant que revêt l'esprit dans ses figures toujours nouvelles est essentiellement un progrès³⁸ », celui-ci se définissant comme la progression de « l'imparfait vers le plus parfait³⁹ ». L'histoire exprime donc à la fois le progrès de la conscience que l'esprit a de sa liberté et celui de la réalité qu'il produit par cette conscience. Il en ressort que ce « développement se révèle être [...] une série de déterminations de plus en plus concrètes de la liberté émanant de son concept même⁴⁰ ». La philosophie de l'histoire retrace donc ce que l'on pourrait appeler une épopée historique de l'esprit, où le progrès de chaque époque dépend du degré de conscience que les peuples ont atteint de leur propre liberté telle qu'elle se manifeste dans la forme de leur État. Ainsi, pour donner un exemple schématique, d'après Hegel « un seul » est libre dans le despotisme asiatique, « quelques-uns sont libres » dans la démocratie gréco-romaine, « tous sont libres » dans les régimes politiques des Temps modernes⁴¹. On voit bien d'ailleurs que cette épopée de l'esprit repose sur « la croyance selon laquelle le temps humain est l'allié de la liberté⁴² ».

Tout en étant apparenté à cette philosophie de l'histoire, et tout en travaillant avec des éléments semblables – le sujet universel qui se réalise dans le monde grâce à un mouvement dialectique infini –, le *mythe* de l'histoire qu'est le *Faust II* n'est pas une épopée du progrès au sens temporel de Hegel. Au lieu de construire un développement téléologique séquentiel, Goethe élabore un zigzag où différentes périodes – la Renaissance, la Grèce antique, le Moyen Âge, et le début de l'ère industrielle – sont agencées synchroniquement, transformant ainsi l'histoire en une métaphore géographique où « l'ancien » et « le distant » s'avèrent interchangeable. De quoi cette spatialisation de l'histoire est-elle le nom ? Pour y apporter une réponse, rappelons que l'une des conditions ayant rendu possible l'élaboration des philosophies de l'histoire « à la Hegel » a été d'interpréter un état de fait géographique – à savoir la coexistence dans le temps chronologique d'une diversité de cultures avec la civilisation

37. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 107 ; texte original, p. 73 : « *Nicht mit einem Male, sondern im Stufengange vollbracht wird* ».

38. *Ibid.*, p. 104 ; texte original, p. 70 : « *Das wechselnde Ansehen, das der Geist sich in immer andern Gebilden macht, ist wesentlich Fortschreiten* ».

39. *Ibid.*, p. 211 ; texte original, p. 157 : « *Der Fortgang von dem Unvollkommenen zum Vollkommenem* ».

40. *Ibid.*, p. 222 ; texte original, p. 167 : « *Die Entwicklung führt es mit sich [...] eine Reihe weiterer Bestimmungen der Freiheit, welche durch den Begriff der Sache hervorgehen* ».

41. *Ibid.*, p. 94-95 ; texte original, p. 208-211.

42. Michaël Foessel, op. cit., p. 233-234.

européenne coloniale du XIX^e siècle – comme la « non contemporanéité du contemporain⁴³ », c'est-à-dire comme une historicisation téléologique où les peuples non-européens, ainsi que les peuples européens du passé, incarnaient un stade précédent d'un processus dont la figure de proue était l'Europe moderne. En renversant ce schéma par la mise en avant de la « contemporanéité du non-contemporain », en faisant donc de l'histoire une métaphore géographique, Goethe conçoit la réalisation du sujet universel comme la conquête de différents territoires – organisés autour d'un domaine spécifique : l'économie, la science, la politique, l'art, la technique – et, par là, du monde entier. En ce sens, comme le signale Moretti à juste titre, les expéditions géographiques du nouveau Faust – allégorie du sujet autonome moderne – doivent être rattachées à l'affermissement du capitalisme comme « système-monde⁴⁴ ». À l'instar des pouvoirs hégémoniques du début de l'ère industrielle, Faust dispose d'une large liberté de manœuvre grâce à laquelle, par exemple, il est en mesure tantôt de bouleverser en sa faveur une situation concrète – précipiter la décadence de la cour impériale en introduisant l'économie monétaire (acte I) –, tantôt de s'assurer la mainmise sur les éléments naturels – notamment la mer – afin de rendre viable une nouvelle société fondée, entre autres, sur le commerce international (acte V).

On comprend mieux maintenant pourquoi la séquence linéaire de la philosophie de l'histoire hégélienne ne saurait convenir au « texte-monde⁴⁵ » qu'est le *Faust II*. Celui-ci se présente comme une « épopée éclatée » dans la mesure où la totalité qu'il représente trouve précisément son unité dans le mouvement perpétuel du protagoniste d'un territoire à un autre, si bien que ce mouvement s'avère « un *signe de sa puissance* [...] [Le schéma téléologique] est remplacé par la digression perpétuelle de l'*exploration*. Il y a donc un lien solide entre l'épopée et le pouvoir, lien qui ne prend plus la forme d'un but qu'il faudrait atteindre,

43. Nous empruntons cette expression à Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen Hoock, Paris, Éditions EHESS, 2016, p. 147-148.

44. Voir Franco Moretti, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, Londres / New York, Verso, 1996, p. 44 ; l'auteur souligne. Toutes les traductions de cet ouvrage sont de nous. Moretti emprunte d'ailleurs cette expression au sociologue américain Immanuel Wallerstein. Le capitalisme comme système-monde signifie globalement que « le capitalisme comme mode économique est fondé sur le fait que les acteurs économiques opèrent dans un espace plus large que celui qui pourrait être complètement contrôlé par une quelconque entité politique. Cela donne aux capitalistes une liberté de manœuvre qui est fondée structurellement » (Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, New York, Academic Press, 1974, p. 348 ; nous traduisons).

45. Franco Moretti, *Modern Epic, op. cit.*, p. 50.

car chaque but est ressenti désormais comme un obstacle : une *limitation* du pouvoir davantage qu'une confirmation de celui-ci⁴⁶. »

Si la substance que l'esprit hégélien est appelé à réaliser dans l'histoire est sa liberté, celle que l'individu universel faustien déploie tout au long de ses expéditions est davantage son pouvoir. À aucun moment ce pouvoir ne s'exerce de façon plus éclatante – à la fois sur l'ordre naturel que sur autrui – que dans le cinquième acte du *Faust II*, où le protagoniste se donne pour tâche de bâtir une nouvelle société censée être le « chef-d'œuvre de l'esprit humain ». C'est là également que, par-delà le point de vue abstrait à partir duquel Goethe et Hegel produisent de l'histoire, les différences esthétiques et éthiques dans leur usage de l'allégorie ressortent avec le plus d'acuité.

Le « chef-d'œuvre de l'esprit humain » : accomplissement de l'histoire ou champ de ruines ?

D'après la téléologie qualitative animant le développement de son *Streben*, les rôles de « colonisateur » et d'« homme d'État » que Faust assume dans le dernier acte de la pièce constituent l'aboutissement de tous les autres rôles qu'il a adoptés tout au long de la pièce. Du haut du palais édifié au milieu de son « rivage sans limites », Méphistophélès lui rappelle ainsi le début de son entreprise : « À cet endroit, tout a commencé, / Ici s'éleva la première baraque de planches ; / Vers la mer, on creusa d'abord un petit fossé / Où maintenant la rame s'active à faire jaillir l'écume. / Ta haute conception, le zèle des tiens, / Ont reçu la mer et la terre pour prix⁴⁷ » (v. 11227-11232). C'est donc grâce à la force de son esprit et à la masse de travailleurs dont il a disposé – « ta haute conception, le zèle des tiens » – que Faust a été à même de vaincre la mer, et, ce faisant, de conquérir une propriété (*Eigentum*) sur laquelle exercer sa domination (*Herrschaft*). À ses yeux, toutefois, le pouvoir acquis par ce moyen a été mis au service de l'humanité : selon ses propres mots, sa propriété est un « chef-d'œuvre de l'esprit humain / Qui a mis en œuvre ingénieusement / La conquête, pour les populations, d'un large espace habitable⁴⁸ » (v. 11248-11250). Le personnage de Philémon – sur lequel nous reviendrons par la suite – fournit au début du cinquième acte des éclaircissements supplémentaires sur la manière dont cet espace a été construit ainsi que sur sa finalité : « D'un seigneur intelligent les serviteurs hardis / Ont creusé des fossés, construit des digues, / Restreint les droits de la mer / Pour être les seigneurs à sa place [...] À droite

46. *Ibid.*, p. 49 ; l'auteur souligne.

47. *Faust*, texte original : « Hier stand das erste Bretterhaus ; / Ein Gräbchen ward hinabgeritzt, / Wo jetzt das Ruder emsig spritzt. / Dein hoher Sinn, der Deinen Fleiß / Erwarb des Meers, der Erde Preis ».

48. *Faust*, texte original : « Des Menscheistes Meisterstück, / Betätigend mit klugem Sinn / Der Völker breiten Wohngewinn ».

et à gauche s'étale largement / Un espace densément habité⁴⁹ » (v. 11091-11094 ; 1105-1106). La rhétorique politique qui commande la teneur de ces propos ne saurait être plus suggestive quant au renversement résultant de la fondation du nouvel ordre social : les « droits » de la « mer dominatrice » (*herrische Meer*) ont dû céder face au mélange d'intelligence et de travail qui distingue l'activité de l'humanité moderne, de sorte que, à travers la colonisation d'un « espace densément habité », ce sont les serviteurs (*Knechte*) dans leur totalité – et non seulement Faust – qui sont devenus les seigneurs (*Herren*) du monde, c'est-à-dire des individus autonomes à part entière. Se dessine ainsi l'image de l'humanité moderne triomphante à la fois de l'ordre naturel et des institutions féodales, si bien que l'État faustien semble recouper le diagnostic de Hegel selon lequel seuls les régimes politiques des Temps modernes reconnaissent que « tous les hommes sont libres ».

Pour autant, l'acte qui est censé mettre en scène le progrès apporté par l'accomplissement dans l'histoire de l'allégorie de l'individu universel est construit de façon à en souligner les limites et les excès. La première scène, « Contrée dégagée », débute par la visite qu'un voyageur rend aux deux vieillards qui, par le passé, lui ont sauvé la vie après avoir fait naufrage : Philémon et Baucis. Empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide⁵⁰, ces deux personnages étaient à l'époque les seuls habitants du territoire qui allait devenir le rivage sans limites de Faust, et leur vie dans leur petite cabane, quoique modeste, se déroulait paisiblement et en harmonie avec la nature environnante. À l'instar de leurs modèles antiques, en outre, Philémon et Baucis n'ont pas hésité à porter secours au naufragé et à lui offrir, malgré leur pauvreté, toute l'hospitalité dont ils étaient capables, le remplissant ainsi d'une reconnaissance éternelle (v. 11043-11074). Ces quelques traits suffissent pour reconnaître chez ce vieux couple une allégorie de la « vie idyllique », celle où l'être humain, se dessaisissant de soi, fait preuve de *Weltfrömmigkeit*, d'une piété vis-à-vis d'autrui et de l'ordre naturel.

Au demeurant, lors de leurs retrouvailles, le couple de vieillards renseigne le voyageur sur les changements que leur idylle a subis tout au long de la construction de l'État faustien. Et, à la différence de Philémon – qui, on l'a vu, ne cache

49. *Faust*, texte original : « Kluger Herren kühne Knechte / Gruben Gräben, dämmten ein, / Schmälerten des Meeres Rechte, / Herrn an seiner Statt zu sein [...] Rechts und links, in aller Breite, / Dichtgedrängt bewohnten Raum ».

50. Dans le huitième livre des *Métamorphoses*, Ovide raconte comment Jupiter, accompagné de Mercure, teste les hommes sous la forme d'un voyageur qui leur demande de l'hospitalité. Tous la lui ont refusée, sauf un couple de deux vieillards assez pauvres : Philémon et Baucis. Par suite de cela, tous les hommes seront engloutis par un déluge déclenché par Jupiter, alors que Philémon et Baucis seront épargnés et deviendront par la suite les gardiens du temple bâti sur leur cabane. Après leur mort, Jupiter, exauçant leur souhait, les transforme en deux tilleuls situés l'un à côté de l'autre.

pas son enthousiaste à l'égard de ce « tableau paradisiaque » (v. 11086) –, Baucis, sa femme, en rapporte une version diamétralement opposée :

Le jour, les serviteurs faisaient du bruit en vain,
 Pioche et pelle, un coup après l'autre,
 Mais où les petites flammes voltigeaient la nuit,
 Se dressait une digue le jour suivant.
 Le sang des sacrifices humains dut couler,
 La nuit retentissait de cris de souffrance,
 Des braises de feu ruisselaient vers la mer ;
 Et le matin, c'était un canal.
 C'est un homme impie, ce qu'il convoite,
 C'est notre hutte, notre bosquet ;
 Tandis qu'il bombe le torse en tant que voisin
 On doit faire preuve de soumission⁵¹ (v. 11123-11134).

Ces propos révèlent l'envers sombre de la création faustienne. Là où, naïvement, Philémon avait dépeint l'édification de digues et de canaux comme le fruit d'une étroite collaboration entre l'intelligence du seigneur et la hardiesse de ses serviteurs, Baucis, recourant à l'hyperbole, met en relief l'exploitation impitoyable de la masse de travailleurs qui a rendu cette œuvre possible. C'est dire que l'organisation du travail instaurée par Faust, aussi innovante et visionnaire soit-elle par ailleurs, se paye au prix de « sacrifices humains » qui font couler le sang et provoquent une immense souffrance. Loin d'être donc un espace de liberté pour ses serviteurs, son État se fonde sur leur asservissement et sur son pouvoir dictatorial : « Seule pèse la parole du seigneur [...] / L'esprit d'un seul suffit pour un millier de mains⁵² » (v. 11502 ; 11510). Qui plus est, Méphistophélès est celui qui lui a octroyé les moyens techniques pour réaliser les projets de son esprit le plus rapidement possible : si le matin les serviteurs se démenaient avec « pioche et pelle », la nuit ils faisaient usage de « machines » qui permettaient d'achever en l'espace de quelques heures les travaux entamés le matin. Aussi n'est-il guère étonnant que cette vitesse nocturne apparaisse aux deux figures idylliques – habituées à vivre et à travailler selon la temporalité des cycles naturels – comme suspecte, voire comme un « prodige » magique.

C'est donc une toute autre image de Faust qui se profile à travers les mots de Baucis : il s'agit d'un homme impie (*Gottlos*) et orgueilleux dont l'autorita-

51. *Faust*, texte original : « *Tags umsonst die Knechte lärmten, / Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag ; / Wo die Flämmchen nächtig schwärmten, / Stand ein Damm den andern Tag. / Menschenopfer mußten bluten, / Nachts erscholl des Jammers Qual ; / Meerab flossen Feuergluten, / Morgens war es ein Kanal. / Gottlos ist er, ihn gelüstet / Unsre Hütte, unser Hain ; / Wie er sich als Nachbar brüstet, / Soll man untertänig sein* ».

52. *Faust*, texte original : « *Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht [...] Genügt ein Geist für tausend Hände* ».

risme agressif l'amène à vouloir s'emparer de la petite idylle de ses voisins afin d'étendre ses domaines.

Car Baucis avait raison : Faust est hanté par le fait de ne pas posséder la maison du vieux couple : « Ces quelques arbres qui ne sont pas à moi / Me gâchent la possession du monde⁵³ » (v. 11241-11242). Réticent à transiger face à n'importe quel obstacle pouvant compromettre « la toute-puissance de [s]a volonté souveraine » (v. 11255), Faust, parlant de Philémon et de Baucis, finit par demander à Méphistophélès de les « écarter de sa route⁵⁴ » (v. 11275). Et bien qu'au départ il prévoie de leur accorder un autre logement, Méphistophélès, face à la résistance affichée par le vieux couple, déploiera une violence acharnée qui conduira à leur mort et au rasage de leur hutte. Faust aura beau exprimer par la suite un certain regret à l'égard de cet « acte impatient » (v. 11341), il n'en dira pas moins ceci : « Mais si les hauts tilleuls sont anéantis, / Réduits à d'horribles troncs à moitié carbonisés, / Un belvédère sera bientôt construit / Pour voir tout ce que j'ai réalisé / et d'où l'on verra jusqu'à l'infini⁵⁵ » (v. 11341-11345).

Tout comme l'intrigue de Marguerite élaborée dans le *Faust I*, la destruction de l'idylle de Philémon et Baucis est en lien avec une situation historique concrète : le processus de modernisation enclenchée entre la fin du XVIII^e et les premières décennies du XIX^e siècle. En ce sens, comme l'écrit Marshall Berman, les deux vieillards « sont les premières incarnations dans la littérature d'une catégorie de personnes qui sera abondante dans l'histoire moderne : celles qui entravent la marche du progrès et qui de ce fait sont éliminées en tant qu'obsolescentes⁵⁶ ». Car, en effet, la volonté de créer un espace totalement moderne ne peut que l'emporter sur toute considération morale. Voilà pourquoi la mort du vieux couple, de même que l'incendie de leur maison, représentent allégoriquement l'estocade finale portée à l'ancien monde et, par la même occasion, figurent le triomphe de la « rationalité instrumentale » de Faust, aux yeux de qui l'ordre naturel et ses serviteurs ne sont qu'une pure potentialité matérielle qui, étant contingente, est susceptible d'être façonnée au gré de ses projets techniques et économiques.

Cette rationalité explique l'abîme qui, dans le cinquième acte, se creuse entre la froide inhumanité régissant l'existence faustienne et l'humanité chaleureuse qui caractérise celle de Philémon et Baucis. On se tromperait toutefois si l'on envisageait cet écart d'un point de vue purement psychologique : ce qui

53. *Faust*, texte original : « Die wenig Bäume, nicht mein eigen, / Verderben mir den Weltbesitz ».

54. *Faust*, texte original : « So geht und schafft sie mir zur Seite! ».

55. *Faust*, texte original : « Doch sei der Lindenwuchs vernichtet, / Zu halbverkohelter Stämme Graun, / Ein Luginsland ist bald errichtet, / Um ins Unendliche zu schaun ».

56. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988, p. 64 ; nous traduisons.

s'y joue n'est rien de moins que la façon dont Goethe, à la différence de Hegel, « produit » de l'histoire, et, par là même, représente le progrès.

Pour le philosophe, on l'a vu, l'individu qui se réalise dans le monde n'est pas un individu empirique, mais un individu universel : l'esprit absolu. Cela suppose que la théorie hégélienne du processus historique se fonde sur la distinction entre ce que Franz Josef Deiters, reprenant à son compte la théorie de Kantorowicz, appelle « les deux corps de l'histoire » : d'un côté, la suite des événements réels vécus par des individus empiriques avec leurs passions et que Hegel rejette comme étant fausse, et, de l'autre, cette même séquence et ces mêmes individus en tant qu'ils distillent – la plupart du temps à leur insu – des concepts idéaux que le philosophe ne ferait que coucher par écrit en ce qu'ils expriment l'essence de l'esprit⁵⁷. Pour autant qu'elle distingue, tout en les reliant, le corps sensible et le corps universel qui constituent le processus historique, l'écriture de la philosophie de l'histoire est allégorique. Or, l'intérêt profond de Hegel ne porte que sur le pôle conceptuel de l'allégorie, et ce pour une raison simple : considéré du point de vue d'un spectateur empirique, le pendant sensible de l'histoire apparaît comme un immense champ de ruines « où résonnent les lamentations sans nom des individus », si bien qu'on « en arrive à [ressentir] une douleur profonde, inconsolable que rien ne saurait apaiser⁵⁸ ».

Rien sauf la raison, bien entendu : aussi faut-il cesser « de se complaire mélancoliquement dans les sublinités vides et stériles qu'inspire ce premier bilan négatif⁵⁹ », afin de se placer dans la perspective du savoir absolu. En s'élevant à sa hauteur, on est à même de saisir la nécessité de ce processus fondé sur la négation – c'est-à-dire sur la destruction et la violence –, puisqu'on finit par comprendre que les ruines et les victimes que la tempête de l'histoire laisse derrière elle ne sont qu'une étape inéluctable dans le progrès graduel de l'esprit vers un degré supérieur de sa liberté. Il s'ensuit que la froide inhumanité du travail de l'esprit correspond, dans l'écriture de la philosophie de l'histoire, au pôle conceptuel de l'allégorie. Ne s'intéresser qu'à celui-ci est le but même d'une écriture de l'histoire qui se serait enfin rendue « insensible au sensible [car] cette insensibilité-là est la marque de la vraie liberté⁶⁰ ». Ainsi la philosophie de l'histoire enseigne-t-elle « que l'action de l'esprit ne répond pas aux désirs des individus, mais manifeste une liberté continuellement insatisfaite de ses

57. Voir Franz Josef Deiters, *loc. cit.*, p. 243.

58. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 116 ; texte original, p. 80 : « [Die] Individuen [...] namenlosen Jammers [...] Die Empfindung zur tiefsten, ratlosesten Trauer steigern, welcher kein versöhnendes Resultat das Gegengewicht hält ».

59. *Ibid.*, p. 117 ; texte original, p. 81 : « In den leeren, unfruchtbaren Erhabenheiten jenes negativen Resultats sich trübselig zu gefallen ».

60. Michaël Foessel, *op. cit.*, p. 236 ; l'auteur souligne.

réalisations. Plus cruelle pour les espérances finies, cette liberté est surtout plus vraie en regard de son concept qui est justement de n'admettre aucune borne⁶¹. Ce n'est donc pas seulement que la philosophie de l'histoire hégélienne n'a rien à offrir aux victimes : sa conception progressive du processus historique exige que l'histoire soit écrite contre toute revendication de leur souffrance : « [L]a raison ne peut pas s'éterniser auprès des blessures infligées aux individus car les buts particuliers se perdent dans le but universel⁶² ». Mais si Hegel est persuadé que le savoir absolu est le meilleur moyen de dépasser la terreur suscitée par la contemplation de ce champ de ruines qu'est l'histoire, son universalité glaciale et abstraite, loin de résorber cette terreur, ne fait en réalité que la décupler : il s'agit pour ainsi dire d'une esthétique du choc qui nie catégoriquement l'impact des traumatismes historiques sur les individus qui les subissent ainsi que les souffrances bel et bien réelles qui en résultent. Tout se passe donc comme si, pour reprendre la formule de Musil citée au début de cet article, l'état de sang froid ou de neutralisation du sentiment qui caractérise l'écriture de l'histoire de Hegel fût en réalité le résultat d'une « véritable ivresse de sobriété ».

Il n'en va pas de même dans le cas du *mythe* de l'histoire qu'écrit Goethe. Certes, Faust, dans sa froideur inhumaine, se conduit dans le cinquième acte comme l'allégorie de l'individu universel autonome s'accomplissant dans l'histoire : il incarne par là le pôle conceptuel de l'allégorie qui, par son insensibilité vis-à-vis du sensible, signale le progrès de la puissance de son *Streben*. On peut donc y voir l'allégorisation d'un processus historique que, loin d'être individuel, Goethe considère comme global, voire irréversible. Mais si Faust est porteur d'une force progressive inarrêtable vouée à détruire l'ancien monde, la question se pose de savoir si le progrès apporté par la mise en place de son « chef-d'œuvre » justifie les décombres sur lesquels il s'est bâti. La manière de représenter la destruction de Philémon et Baucis infirme cette hypothèse. Contrairement à ce qu'affirment les interprétations hégéliennes de *Faust* – notamment celle de Lukács⁶³ –, leur tragédie caractérise une façon de produire de l'histoire qui s'appesantit sur les victimes que l'histoire laisse sur son chemin.

61. *Id.*

62. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 77 ; texte original, p. 48-49 : « *Dabei, daß einzelne Individuen gekränkt worden sind, kann die Vernunft nicht stehen bleiben; besondere Zwecke verlieren sich in dem Allgemeinen* ».

63. Voir George Lukács, *Goethe und seine Zeit*, Berne, Francke, 1947, p. 188 : « Pour Goethe et pour Hegel, le progrès incessant de l'espèce humaine résulte d'une chaîne de tragédies individuelles. Les tragédies qui se produisent dans le microcosme de l'individu sont la révélation des progrès incessants du macrocosme de l'espèce » ; nous traduisons. Pour un résumé des interprétations hégéliennes de Faust, voir Jeffrey Champlin, « Hegel's Faust », *Goethe Yearbook*, vol. 18 (2011), p. 115-125.

Dès lors, ces deux personnages constituent une allégorie des souffrances subies par tous ces individus dont le mode de vie, vu depuis la hauteur du savoir absolu, apparaît comme obsolète et, par conséquent, susceptible d'être éradiqué. Suivant Benjamin – pour qui l'allégorie baroque est l'expression de ce que l'histoire « a toujours eu d'intempestif, de douloureux et d'imparfait⁶⁴ » –, on pourrait dire que leur mort et l'anéantissement de leur idylle montre la *facies hippocratica* de l'histoire : les ruines que le progrès laisse dans son sillage. Il s'agit en ce sens d'une allégorie qui s'attarde mélancoliquement du côté du sensible, qui travaille l'image comme un élément possédant une valeur intrinsèque ne se laissant pas réduire au concept. Ce faisant, elle élabore poétiquement les terreurs traumatiques de l'histoire, sans pouvoir pour autant, il est vrai, les dépasser : ce sont plutôt les terreurs de l'histoire vécues par les individus qui sont ici rendues virulentes, comme pour éviter qu'elles tombent dans l'oubli. Il reste que, contrairement à la neutralisation du sentiment opérée par Hegel, la reconnaissance de leur douleur constitue ici au moins l'amorce d'une consolation adressée à tous ces individus.

En somme, en opposant ouvertement au cinquième acte les deux pôles de l'allégorie, Goethe rend visible l'opération escamotée à partir de laquelle Hegel était en mesure d'extraire du corps sensible de l'histoire un « langage universel » au détriment des souffrances individuelles, déstabilisant par la même occasion la subordination de l'image au concept sur laquelle se fonde l'écriture philosophique de l'histoire. C'est pourquoi l'on peut dire que, en fin de compte, l'écriture de l'histoire de « Hegel est hantée par les fantômes de Goethe⁶⁵ ».

Conclusion : le régime moderne d'historicité remis en question

Dans la *Krisis*, Husserl assimile les vérités objectives de la science galiléenne à un « vêtement d'idées » qui siérait, tout en la travestissant, à la concrétude du monde de l'intuition sensible, c'est-à-dire à l'expérience préscientifique et indépassable appartenant au « monde de la vie » (*Lebenswelt*)⁶⁶. Il en va à peu près de même dans le cas de la philosophie de l'histoire de Hegel : les concepts universaux relevant de l'essence de l'esprit enrobent le pendant sensible de l'histoire et, à en croire Goethe, en déforment l'expérience concrète. Loin de nous pourtant l'intention d'idéaliser l'expérience du monde de la vie ou les époques précédant l'émergence de la science moderne comme des paradis de l'intuition sensible. Par-delà leur réalité historique, toujours présente ou déjà révolue, le monde de la vie husserlien et l'ordre naturel goethéen peuvent être envisagés comme autant de *repoussoirs critiques* destinés à réévaluer le nouveau

64. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller avec le concours d'André Hirt, Paris, Flammarion, 2017, p. 227.

65. Franz Josef Deiters, *loc. cit.*, p. 258.

66. Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 60.

rapport entre le sensible et le conceptuel instauré par la Modernité. Car, pour ne parler que de lui, Goethe est bien conscient du fait qu'on ne peut « sortir » de l'histoire, qu'un retour à une quelconque idylle demeure impossible. Il reste que la représentation allégorique de l'anéantissement du monde de Philémon et Baucis permet de saisir par contraste ce qui est sacrifié dans l'accomplissement historique de l'individu universel autonome, à savoir d'autres possibilités empiriques d'existence, notamment d'autres formes de temporalité.

La philosophie de l'histoire de Hegel reste tributaire de la célèbre métaphore de Schiller selon laquelle « l'histoire du monde est le tribunal du monde ». Il s'agit là d'une image qui résume mieux que toute autre le régime moderne d'historicité axé sur la notion du progrès, c'est-à-dire sur la croyance selon laquelle l'écoulement du temps historique est à la fois l'allié et le juge de la liberté. Or si l'écriture philosophique de l'histoire se fait la porteuse de cette temporalité futurocentrée devenue une expérience commune au XIX^e siècle, la « littérature, elle, va s'attacher aux failles du régime moderne, à saisir ses ratés, à appréhender l'hétérogénéité des temporalités à l'œuvre pour en faire un ressort dramatique et l'occasion d'un questionnement de l'ordre du monde⁶⁷ ». La représentation allégorique du mode de vie de Philémon et Baucis, ainsi que la mélancolie qui préside à la mise en scène de leur mort, constituent précisément un ressort dramatique grâce auquel il devient possible de questionner le progrès qui était censé caractériser le nouvel ordre faustien.

Références

- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller avec le concours d'André Hirt, Paris, Flammarion, 2017.
- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988.
- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Francfort, Suhrkamp, 1979.
- CHAMPLIN, Jeffrey, « Hegel's Faust », *Goethe Yearbook*, vol. 18 (2011), p. 115-125.
- DEITERS, Franz Josef, « Effacement vs. Exposure of the Poetic Act: Philosophy and Literature as Producers of "History" », dans Simon RICHTER, Richard BLOCK (éd.), *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, New York, Cadmen House, 2013, p. 239-262.
- FÆSSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Urfaust, Faust I, Faust II*, traduit par Jean Lacoste et Jacques le Rider, Paris, Bartillat, 2014.
- , *Faust. Erster und zweiter Teil*, Munich, Deutsche Taschenbuch, 1998.
- HARTOG, François, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, traduit par Pierre Garniron, Paris, Vrin, tome 7, 1991.
- , *La Raison dans l'histoire*, traduit par Kostas Papaioannou, Paris, Pocket, 2012.

67. François Hartog, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 167.

- , *Die Vernunft in der Geschichte*, Berlin, De Gruyter, 1996.
- HUSSERL, Edmund, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, traduit par Gérard Granel, Paris, Gallimard, 2008.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen Hoock, Paris, Éditions EHESS, 2016.
- KURZ, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009.
- LUKÁCS, George, *Goethe und seine Zeit*, Berne, Francke, 1947.
- MORETTI, Franco, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, Londres / New York, Verso, 1996.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- NICHOLLS, Angus, *Goethe's Conception of the Daemonic: After the Ancients*, New York, Camden House, 2006.
- PILLE, René-Marc, « Weimar, anno 1797 : le moment anthropologique dans la genèse de *Faust* », *Recherches germaniques*, n° 40 (2010), p. 39-40.
- SCHLAFFER, Heinz, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B Metzler, 1981.
- SCHMIDT, Jochen, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk – Wirkung*, C. H. Beck, Munich, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *The Modern World-System*, New York, Academic Press, 1974.



Vitrines avec livres. Modernité de la nature morte

ÉLÉONORE REVERZY

« On l'enterra. Mais, toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, les livres disposés trois par trois veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de la résurrection. » (Proust, *La Prisonnière*¹)

« L'étalage, la vitrine est le lieu de la nature morte commerciale », écrit incidemment Philippe Hamon dans son dernier livre². De fait, les écrivains du XIX^e siècle ont volontiers décrit les vitrines comme des natures mortes : ils ont analysé le dispositif visuel dont elles relevaient, identifié leur manière de tirer l'œil du passant, étudié le rôle qu'y jouaient, dans le cas des librairies, les photographies des auteurs et des affiches ; ils ont commenté les styles des étagistes (Mouret et Hutin du Bonheur des Dames dans le roman de Zola). Les pratiques de la sélection et de la composition, de l'échantillonnage et de l'exposition, propres à l'étalagisme, ils leur ont donné un sens *autre* : un supplément de sens qui tient à leur effet esthétique. Les exemples qu'on pourrait extraire du *Ventre de Paris* de Zola, dont le personnage de peintre rêve de « natures mortes colossales », ou d'*En ménage* de Huysmans, où Cyprien, autre peintre, découvre des natures mortes dans toutes les vitrines, sont bien caractérisés par cet « effet nature morte », qui voit un personnage s'arrêter et rester en suspens dans la contemplation d'une devanture de bijoux fantaisie ou de pâtisseries, voire de la montre d'un marchand de vin, permettant à l'écrivain de glisser un tableau, bien délimité par son cadre et comme destiné à communiquer au lecteur une représentation désirable ou ironique des marchandises offertes

1. Marcel Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. III, p. 693.

2. Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, 2018, p. 56, note 22.

à la vue³. Dans cette série de vitrines, celles qui exposent des livres disent à l'évidence davantage. Et ce, d'abord car elles sont récentes et suscitent par là même un intérêt, une curiosité, parfois un questionnement, toutes réactions que détermine leur nouveauté⁴.

On se souvient que dans les vanités du XVII^e siècle, partitions de musique, manuscrits, cartes de géographie émanant de récentes découvertes ne manquaient pas : elles disaient l'inconsistance des créations et savoirs de l'homme appelés à disparaître avec lui et à être remplacés par de nouvelles œuvres et une nouvelle cartographie du monde. Elles renvoyaient l'homme à sa misère et lui rappelaient qu'il allait mourir. Qu'advient-il donc quand le dispositif moderne de cette « nature morte commerciale » que compose la vitrine, expose des livres et les met en scène, parfois aux côtés de portraits-cartes de l'écrivain ? Reste-t-il, dans la représentation qu'en propose la littérature, de façon récurrente et signifiante, quelque trace d'un discours sur l'éphémère et sur la vanité du succès de librairie, le constant renouvellement des candidats à la renommée ? Car la vitrine réunit elle aussi des objets supposément dotés d'un coefficient d'éternité – des livres, des autographes – ; elle forme un ensemble qui a été *a priori* composé par le marchand et qui est déchiffré par le regard descripteur ; ainsi fait-elle sens.

Dans ces expositions qui recèlent de nouveaux moyens d'accroche *via* les affiches de librairie et la présentation du portrait de l'auteur, auxquelles les écrivains s'intéressent à partir de la monarchie de Juillet, que se joue-t-il ? Dénonciation du piège de la mise en vitrine (*Modeste Mignon*) ? du devenir prostitutionnel du livre (qui raccroche comme la fille sur les boulevards) ? Apothéose narcissique dans la contemplation de son livre dans la vitrine ou constat du rabaissement du livre à la marchandise, un livre avili aux mêmes procédés de réclame que n'importe quel objet de consommation (de l'eau Botot ou d'un nouveau magasin de nouveautés) ? Il semble que ce soit un peu de tout cela dont témoigne l'insistance à représenter des étals de livres. Car si les objets ne sont pas seulement matériels et ils ne sont pas uniquement à interpréter comme des signes, instruments de distinction sociale ou de communication (ils « ne relèvent ni seulement de la cave ni uniquement du grenier, ou alors simultanément des deux⁵ » comme l'écrit Daniel Roche), l'objet livre,

3. Émile Zola, *Le Ventre de Paris, Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, t. I, p. 623.

4. Jean-Yves Mollier rappelle ainsi que les librairies jusqu'au mitan du XIX^e siècle sont souvent à l'étage, donc sans devanture. Le flâneur est familier des cabinets de lecture, nombreux dans les rues et passages, mais les librairies, avec de luxueuses vitrines, ne s'imposent que vers 1850. Entre 1855 et 1885, leur nombre double à Paris. Voir Jean-Yves Mollier, *Une Histoire des libraires et de la librairie*, Paris, Imprimerie nationale, 2021, p. 93-95.

5. Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997, p. 11.

qui relève de la « production de l'immatériel »⁶, offre à l'évidence cette double appartenance à la « cave » et au « grenier ». Comme tous les objets de consommation, il est pris dans le mouvement de commercialisation et de circulation intenses propre à la période, certains genres pouvant même à la fin du siècle être frappés d'une crise de surproduction, à l'instar du roman de mœurs⁷. Mais il est aussi lesté d'une histoire, accompagné d'une mémoire qui a trait à ses représentations. C'est ce qui en fait un objet de discours privilégié et un enjeu idéologique important.

Ces vitrines avec livres, dont on verra la variété, inspirent en effet des positionnements qui témoignent d'un nouveau rapport à la littérature entre résistance et acceptation, entre vitupération et célébration. À ce titre, le passage par la nature morte n'est pas vain : ce genre pictural ne pose-t-il pas dès son origine à la fois la question des objets de représentation (rhopographie ou rhyparographie⁸), et des finalités de cette représentation (célébrer les beautés de la nature, inviter au *carpe diem* ou mettre en scène la vanité de toutes ces choses vouées à pourrir ou à se briser, donner à voir un être-là des choses, étaler la richesse du commanditaire) ? « L'histoire de la nature morte est [...] un bon observatoire de la société d'abondance mais aussi de sa condamnation⁹ », note Laurence Bertrand Dorléac. Parce que le livre en vitrine et les objets qui sont disposés à ses côtés font signe vers ce nouveau régime de la littérature qu'inaugure le XIX^e siècle¹⁰ (le livre s'expose, il fait l'objet de réclames, s'affiche sur les murs des villes, en même temps que la figure de l'auteur, photographié, s'exhibe dans les montres des grandes librairies des boulevards), il entre à ce titre dans un vaste réseau métaphorique souvent ambivalent qui a trait à l'exposition et à la publicité. C'est à ce réseau que cet article s'intéresse en examinant les natures mortes qu'il inspire. Daniel Roche entendait en historien du XX^e siècle « rematérialiser les principes de notre connaissance » pour « mieux comprendre notre relation aux choses, notre médiation aux objets et au monde¹¹ » : les auteurs des

6. On fait ici référence à Jean-Yves Mollier, *et al.*, (dir.), *La Production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.

7. Sur la crise de l'édition liée à la surproduction de romans de mœurs durant la décennie 1890, qui voit de nombreuses faillites d'éditeurs, voir Élisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, IMEC Éditions, 1992, p. 10.

8. La *rhopographie* désigne la représentation d'objets ordinaires, banals ; la *rhyparographie* ajoute l'idée de malpropreté.

9. Laurence Bertrand Dorléac, « L'art des choses », *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, Paris, Musée du Louvre / Lienart éditions, 2022, p. 22.

10. Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

11. Daniel Roche, *op. cit.*, p. 9.

natures mortes littéraires que parcourt cet article se sont précisément posé la question de cette « relation ».

De nouvelles librairies

Le XIX^e siècle voit ce que les historiens du livre ont nommé la « seconde révolution du livre »¹². Les espaces de vente se transforment. Les librairies émergent, tandis que se maintiennent d'autres formes de circulation du livre (colportage, ventes sur des tréteaux à l'occasion des foires ou enchères dans des auberges, et bien sûr cabinets de lecture). À la librairie qui commence à exister au XVIII^e siècle sous la forme d'un lieu clos, sans vitrine, doté d'une porte avec une tablette donnant sur la rue, succède un espace qui s'ouvre peu à peu sur l'extérieur et qui, dans sa montre, donne à voir le livre, puis peu à peu le met en scène, notamment par l'éclairage – au gaz dans les années 1850, à l'électricité après 1880¹³. Les vitrines, les affiches, les brochures et catalogues, la couleur même des couvertures¹⁴ (le bleu des livres de la Librairie nouvelle, la fameuse couverture jaune de Charpentier par exemple, la variété des couleurs de l'édition Hachette selon la collection) sont autant de moyens d'exposer et de distinguer la production imprimée. C'est désormais l'œil que sollicite la production imprimée, ce que le développement de l'édition illustrée et les bibliothèques destinées à la jeunesse ne va qu'amplifier.

Cette visibilité nouvelle de l'objet livre dans l'espace urbain se renforce de formes de publicité : brochures et catalogues et affiches de librairie, exposées d'abord dans les vitrines et comme redoublant le livre, ensuite sur les palissades haussmanniennes¹⁵ et portées enfin par les hommes-sandwiches qui, à partir de la fin des années 1870, proclameront sur les boulevards le titre des romans (*Nana*, *La Faustine*), les animant de la sorte d'une nouvelle forme de vie. Cette présence matérielle du livre – également vanté par la réclame dans les jour-

12. Voir à ce propos Frédérique Leblanc : « 1791-1914, la métamorphose de la librairie », dans Jean-Yves Mollier (dir.), *Le Commerce de librairie en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, Paris, IMEC Éditions / Éditions de la MSH, 1997, p. 217-223. Voir aussi le chapitre intitulé « L'élargissement du public » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990, p. 15-41. Pour la circulation des libraires à l'intérieur de la capitale, voir Viera Rebolledo-Dhuin, « Les libraires parisiens au XIX^e siècle. Mobilités sociales et spatiales », *Ethnologie française*, vol. 47, n° 1 (2017), p. 59-74.

13. Jean-Yves Mollier, *Une Histoire du libraire et de la librairie*, op. cit., p. 97. Certaines librairies ouvrent jusqu'à minuit : c'est le cas de la Librairie nouvelle dès la fin des années 1850, puis de la Librairie de minuit, propriété d'Ollendorff, avenue de la Chaussée d'Antin.

14. Voir à ce propos l'article d'Annie Renonciat : « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : "Spectaculum horribile visu" ? », *Romantisme*, vol. 157, n° 3 (2012), p. 33-52.

15. Voir Ségolène Le Men : « L'affiche et le livre illustré », *L'affiche de librairie au XIX^e siècle*, catalogue établi et rédigé par Réjane Bargiel, *Les Dossiers du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, 1987, p. 5-19.

naux¹⁶ – sur des supports variés est l'objet d'une attention toute particulière lorsqu'il est mis en scène, derrière une vitre. Ce n'est plus en effet à « l'étalage d'un libraire » – comme celui où Véronique Graslin trouve cet exemplaire de *Paul et Virginie* qui infléchit sa destinée¹⁷ –, mais dans des montres bien ordonnées et protégées de vastes baies vitrées, que s'expose désormais le livre. Le libraire est devenu un étalagiste qui met en regard couverture d'ouvrage et affiches et organise sa vitrine en fonction du chromatisme des collections et séries, ou des éditeurs.

Les vitrines de librairies, sur les boulevards pour nombre d'entre elles, toujours stratégiquement situées, exposent d'abord les nouveautés : elles ne distinguent pas tant qu'elles accompagnent l'éphémère, temporairement fixé derrière la paroi de verre. Tout comme aujourd'hui, les titres se succèdent de mois en mois, tandis qu'à l'intérieur les volumes s'entassent en piles, offerts à la prise de l'acheteur. La lithographie de la façade de la Librairie nouvelle¹⁸ en fournit une image précise qu'on peut supposer fidèle. À proximité se trouvent depuis 1838 des galeries d'art, qui accueillent des artistes tels Ingres et Géricault (dans la galerie du Bazar Bonne-nouvelle fondée par le libraire Techener), plus tard des artistes inconnus, sous l'égide de Louis Martinet, 26 Bd des Italiens ou de Paul Durand-Ruel qui ouvre une galerie d'art en 1847 au 21, et la première exposition impressionniste se tiendra en 1874 dans des locaux prêtés par Nadar¹⁹. C'est ainsi le commerce culturel qui s'expose en ses lieux propres²⁰. Au 79 Bd Saint-Germain, adresse de la nouvelle Librairie Hachette dans ce quartier polarisé par la Sorbonne, il en va tout autrement : domine l'édition scolaire et universitaire et la photographie de la Librairie, prise en 1909, donne à voir la sectorisation – à la fois générationnelle et genrée²¹ – des vitrines, aussi bien organisées que les rayons intérieurs de la librairie²².

16. Voir l'article de Marie-Ève Thérénty : « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle : autopsie d'un objet textuel non identifié », *Romantisme*, vol. 155, n° 1 (2012), p. 91-103.

17. Honoré de Balzac, *Le Curé de village*, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978, t. IV, p. 653.

18. Voir l'estampe disponible sur le site de Gallica, « Boulevard des Italiens : Librairie Nouvelle » [en ligne], *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvtb8458105b?rk=21459;2>].

19. Voir Éric Mézil, « Paris et ses pôles culturels à travers l'histoire », dans François Fauconnet, Brigitte Fitoussi et Karin Leopold (dir.), *Vitrines d'architectures. Les boutiques à Paris*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal / Éditions Picard, 1997, p. 173-179.

20. Il en va tout autrement de la présentation du livre dans les petites villes de province où le livre est souvent débité dans des boutiques non spécialisées et cohabite de la sorte dans des structures commerciales multifonctionnelles avec toutes sortes de marchandises.

21. Pour cette répartition, voir également la vitrine de la librairie de Pierre-Victor Stock [1909] rue du Faubourg, Saint-Honoré.

22. À propos de l'organisation très moderne de la boutique avec ses comptoirs en U, on renvoie à l'article de Béatrice Bouvier, « Pour une histoire de l'architecture des librairies : le Quartier latin de 1793 à 1914 », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°2 (2001), p. 9-25.

La vitrine, exposition des biens conservés à l'intérieur et supposée incitatrice d'achat, peut aussi se muer en pur objet de contemplation esthétique, satisfaisant ainsi à ces deux sortes de plaisir définis par Kant, le plaisir désintéressé et celui qui témoigne d'un attrait pour l'objet et le désir de se l'approprier : on peut se contenter de regarder comme pour la vitrine de la maison Aubert dans les années 1840²³ on peut rêver face à des vitrines – la pratique du *window-shopping* date du XIX^e siècle – sans franchir la porte du magasin ; on peut être effrayé par la violence des couleurs de l'étalage (Mouret « étalagiste révolutionnaire [...] qui avait fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage²⁴ »).

Composition

Car la vitrine en particulier fait l'objet d'un discours à part : elle se détache des différents moyens publicitaires et devient aussi, lorsqu'elle expose des livres, le support d'un propos esthétique-politique. Le cadre et la transparence de la vitre, derrière laquelle se trouve l'objet convoité, implique de fait un dispositif singulier auquel le spectateur du temps n'est pas encore tout à fait accoutumé, et qu'il commence par contempler, comme un objet en soi, indépendamment donc de sa finalité mercantile. Pourtant c'est surtout l'exposition *commerciale* de livres, ces produits de la pensée, que pointent bien des textes du XIX^e siècle : s'y exprime le point de vue des auteurs sur la nouvelle condition qui leur est faite, mais aussi sur le public qui n'est plus « une certaine quantité de gens qui aiment à digérer en lisant une prose claire comme un journal, qui aiment à se faire raconter des histoires en chemin de fer par un livre qui en tient beaucoup, qui lisent non pas un livre, mais pour vingt sous²⁵. » Cependant, le propos des Goncourt est aussi celui d'écrivains qui courent eux-mêmes aux devantures de librairies et ne ratent pas la vitrine de la Librairie nouvelle. De cette ambivalence si singulière et tellement propre à la période, de multiples déclinaisons se rencontrent, des Goncourt à Barbey en passant par Flaubert ou Baudelaire.

La devanture de *L'Art industriel* d'Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, avec son titre oxymorique, atteste ainsi cette dégradation de l'art que l'énumération, toujours niveleuse chez Flaubert, inscrit stylistiquement dans la description : tout à la fois siège de la revue et « magasin », dont « les hautes glaces transparentes offraient aux regards, dans une disposition habile, des statuettes,

23. Voir à ce propos l'article de Valérie Stiénon : « Qui sont les auteurs Aubert ? La figure auctoriale en régime promotionnel », dans Brigitte Diaz (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 119-132. Voir également H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian modernity. Culture and consumption in the nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 25-27.

24. Émile Zola, *Au Bonheur des Dames, Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, 1964, p. 434.

25. Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Champion, 2005 [1856], t. I, p. 259.

des dessins, des gravures, des catalogues, des numéros de *l'Art industriel*; et les prix de l'abonnement étaient répétés sur la porte, que décoraient à son milieu les initiales de l'éditeur²⁶», la vitrine semble démarquer celle de la Librairie de Jaccottet et Bourdillat²⁷. C'est cette vitrine qui attire Frédéric, sourdement séduit par le mari de la femme dont il est épris, cet Arnoux qui lui est *apparu* lui aussi, nimbé du titre de propriétaire de *L'Art industriel* – ce qui lui confère d'emblée une autorité, parisienne, diffusée dans les provinces, car Frédéric a vu l'annonce de cette revue «à l'étalage du libraire de son pays natal, sur d'immenses prospectus²⁸». C'est cette ubiquité d'Arnoux, homme dont le côté hâbleur et séduisant fait une sorte d'homme-vitrine, qui impressionne le jeune Nogentais. Or cet «homme kitsch»²⁹, qui défend la reproduction technique des œuvres d'art et trafique auprès du peintre Pellerin la copie de dessus de porte «genre Boucher³⁰», à moins qu'il ne demande à ses amis peintres «une réduction de leur tableau, sous prétexte d'en publier la gravure», est à la fois un as de la réclame et un maître du faux ou du simili. La dernière étape de sa carrière commerciale comme marchand d'art religieux est illustrée par une vitrine, alors placée en regard de sa tête, couronnée de chancres, qui offre une nature morte de genre sulpicien éloquente³¹. La vitrine entre de la sorte dans

26. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 69.

27. Voir à ce propos l'article d'Élisabeth Parinet, «La Bibliothèque nouvelle de Jaccottet et Bourdillat. Catalogue commenté de 1856» [en ligne], sur le site de *L'École nationale des Chartes*. Je remercie Jean-Didier Wagneur de m'avoir communiqué cette référence.

28. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 69. La première apparition d'Arnoux sur *la Ville-de-Montereau* le lie à la réclame: Frédéric associe l'établissement «hybride» d'Arnoux «à l'étalage du libraire de son pays natal, sur d'immenses prospectus, où le nom de Jacques Arnoux se développait magistralement» (*ibid.*, p. 45). Le manuscrit encore nous apprend qu'ils avaient été ainsi conçus: «Frédéric avait lu le titre plusieurs fois à l'étalage du libraire dans sa petite ville – sur d'immenses prospectus en ordre alphabétique les noms de tous les collaborateurs imprimés en petites lettres encadraient celui d'Arnoux composé en majuscules» (Nafr. 17599, fo 39v); «[s]ur des prospectus où les noms de tous les auteurs à la mode imprimés en petites lettres encadraient celui d'Arnoux qui se développait au milieu, en majuscules» (Nafr. 17599, fo 45 vs). On sait que Jaccottet et Bourdillat entendaient convaincre les libraires de province de diffuser les ouvrages de la Librairie nouvelle.

29. Voir à ce propos Juliette Frölich, «L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert», *Romantisme*, n°79 (1993), p. 39-52.

30. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 91.

31. «Aux deux coins de la vitrine s'élevaient deux statues en bois, bariolées d'or, de cinabre et d'azur; un saint Jean-Baptiste avec sa peau de mouton, et une sainte Geneviève, des roses dans son tablier et une quenouille sous son bras; puis des groupes en plâtre; une bonne sœur instruisant une petite fille, une mère à genoux près d'une couchette, trois collégiens devant la sainte table. Le plus joli était une manière de chalet figurant l'intérieur de la crèche avec l'âne, le bœuf et l'Enfant Jésus étalé sur de la paille, de la vraie paille. Du haut en bas des étagères, on voyait des médailles à la douzaine, des chapelets de toute espèce, des bénitiers en forme de coquille et les portraits des gloires ecclésiastiques, parmi lesquelles brillaient Mgr Affre et Notre Saint-Père, tous deux souriant» (*ibid.*, p. 583).

une sémiologie : tout comme le portrait, la nature morte que composent, en réseau, les montres de *L'Art industriel* et de la boutique pompeusement intitulée *Aux arts gothiques*, complète ce que les apparitions successives du personnage d'Arnoux nous ont appris. Dans le discours de l'œuvre et les valeurs associées au personnage, la devanture avec son effet nature morte et le portrait concordent.

Semblable cohérence discursive se retrouve, à propos de la devanture d'autographes de *L'Immortel* de Daudet, où l'étiquette et la mention du prix ordonnent secrètement un ensemble à première vue disparate :

Il y avait de tout, à cette devanture : anciens manuscrits, livres de raison aux tranches piquées de moisissures, antiques missels dédorés, fermoirs, gardes de livres, puis, collés sur les hautes vitres, des assignats, de vieilles affiches, plans de Paris, plaintes, bons de poste militaires tachés de sang, autographes de tous les temps, une poésie de Mme Lafarge, deux lettres de Chateaubriand à Perluzé bottier ; et des noms de célébrités anciennes et modernes sous des invitations à dîner, quelquefois des demandes d'argent, des aveux de détresse ou des confidences d'amour, à donner la terreur et le dégoût d'écrire. Ces autographes portaient tous leurs chiffres de vente ; et Mme Astier arrêtée un moment à la vitrine pouvait voir, près d'une lettre de Rachel cotée trois cents francs, un billet de Léonard Astier-Réhu à son éditeur Petit-Séquad : deux francs cinquante³².

S'impose de nouveau ce nivellement énumératif qui se transmet de Flaubert à ses successeurs comme un effet de signature. En même temps, la vitrine écrit une histoire du siècle racontée par l'autographe (de Chateaubriand aux personnages principaux de l'aventure académique relatée dans le récit en passant par le grand fait divers de 1840), une histoire où les « figures publiques³³ » sont les gens en vue, c'est-à-dire ceux qu'on voit, ceux qui sont pris eux-mêmes dans des dispositifs d'exposition (et la lettre d'un historien vaut donc logiquement cent fois moins cher que celle d'une comédienne). L'effet vitrine se redouble ainsi, puisqu'elle inscrit ce trait du temps : que sera d'autant plus visible, et partant précieux, ce qui est déjà visible, dans une sorte de tautologie médiatique. La composition de cette « nature morte commerciale » dit quelque chose d'un état de l'époque : déstructurée et déhiérarchisée, ou plutôt hiérarchisée selon d'autres critères, que la description consigne et enregistre. Dans son essai sur *Le Négatif*, Jean-Louis Cabanès note « qu'il existe un lien étroit entre le vide auquel se réfèrent sans cesse les écritures mélancoliques, et la revalorisation esthétique du détail³⁴ » : on est tenté d'identifier dans ces compositions commerciales foisonnantes quelque trace de cette écriture mélancolique qui cherche, par l'accumulation de détails, à dissimuler la « perte d'auréole » (Baudelaire) ou

32. Alphonse Daudet, *L'Immortel*, Paris, Lemerre, 1890 [1888], p. 132.

33. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

34. Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 39-40.

l'absence d'aura (Benjamin). Pourtant la signature autographe inscrit aussi une marque de la présence de l'écrivain ou de l'actrice : un vestige, et partant, la matière d'une remémoration, la trace nostalgique d'un ordre disparu, quelque chose de son corps, de la signature propre de l'artiste. On note ainsi que voient des valeurs contradictoires. Et d'ailleurs, Rachel ne vaut-elle pas bien davantage qu'un académicien ?

Images de l'auteur

Dans cette recherche d'une présence physique de l'écrivain et d'une incarnation de la littérature, le portrait-carte inventé par Disdéri en 1854 et décliné ensuite par de nombreux autres photographes joue un rôle décisif. Il n'est pas seulement distribué comme une carte de visite – dont il a le format – mais aussi exposé en vitrine, aux côtés du livre présenté. La relation entre le livre et l'effigie de l'auteur est bien sûr supposée incitatrice d'achat. Il s'agit donc d'une pièce de plus dans la nature morte aux livres. Barbey diagnostique à ce propos un phénomène de peopolisation généralisée :

Quand la vie publique, la vie percée à jour ronge un peu plus la vie privée, c'est la vitrine qui est la famille. On y fait queue, on s'y entasse, on s'y accumule, en portraits, depuis l'homme d'État jusqu'au portier, depuis la duchesse jusqu'à la cabotine, et tous, et toutes, avec l'orgueil d'être lorgné par l'imbécile badaud qui passe. Gloire intelligente et charmante de la Photographie. Avoir la célébrité de la vitrine, faire lire souvent un vilain nom sous une vilaine figure reproduite vilainement par un vilain procédé, quelle aubaine ! Délice de l'amour-propre bien placé ! Et comme doit raffoler d'un si mirifique étalage une société vieillie qui s'est faite coquette à l'envers³⁵ !

Comme pour la montre d'autographes, le désordre démocratique y règne en maître. Est-ce bien cependant « cette égalité devant l'objectif, – brutale et menteuse, cet art de quatre sous, mis à la portée de la vaniteuse gueuserie d'un siècle de bon marché et de camelote » que dénonce Barbey à la suite de Baudelaire³⁶ ? ou n'est-ce pas plutôt une montre de monstres qu'offre à la vue ce musée trivial :

35. Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883, p. 18. Cf. Dans *Le Roi vierge* de Mendès, ce passage : « – Un portrait ? dit la comtesse étonnée. Il n'a pas de portraits d'elle ? Mais on en vend partout. C'est l'usage. À toutes les vitrines, entre le mien et celui d'une écuyère du cirque. Que ne mêle-t-on pas à présent ? Notre image s'encanaïlle. Oh ! moi j'en ai beaucoup, des portraits de la reine, et je vous en donnerai autant qu'il vous plaira d'en avoir » (Catulle Mendès, *Le Roi vierge*, roman contemporain, Paris, Dentu, 1886, p. 26).

36. Voir Charles Baudelaire, « Notice sur Pierre Dupont », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, t. II, p. 28.

[Q]ue dire d'une race décadente et ramollie qui s'en vient individuellement multiplier ses portraits, avec une telle extravagance que jamais pluie de grenouilles véritables ou de crapauds réels n'égala en nombre les photographies de ces grenouilles humaines et de ces crapauds humains, qui grouillent présentement aux vitrines des marchands, les *Aquaria* de ces monstres? [...] On les expose, et le musée de cette exposition, c'est la rue et, pour être sûr qu'elles seront regardées, les portes contre lesquelles on les expose sont les portes où il vient naturellement le plus de monde, – ce sont celles des marchands de vin, des restaurants et des lupanars³⁷!

Ces vitrines aquariums, espaces de racolage, lupanars virtuels où en images s'expose la physionomie des actrices, des écrivains, des évêques ou des académiciens, ne sont-elles pas des *vanités*? La posture du pamphlétaire Barbey qui bâtit son opposition sur la laideur des photographies d'aujourd'hui contre les portraits d'Ancien régime, le réalisme brutal contemporain contre l'idéalisation passée, joue en effet sur les sens moral (« Délice de l'amour-propre bien placé! », écrit-il plus haut, et peu après: « Quel vent de fatuité posthume a donc soufflé sur ces têtes en démente? ») et pictural de la *vanité*: dans ce « monde à la renverse » où se voient « des gloires et des obscurités, également heureuses d'y être, car l'encanaillement flatte les plus fiers », c'est un *memento mori* qu'inscrit le satiriste. La promotion que suppose la photographie distingue ceux dont on parle (comme les autographes évoqués plus haut, ceux qu'on voit et qui se montrent), quelles que soient les raisons pour lesquelles on en parle: l'octuple assassin Troppmann a droit à son portrait-carte comme Flaubert ou Hortense Schneider. Les hommes du jour, selon l'expression consacrée, sont juste ceux qui font l'actualité.

Mais il y a plus que cet amour-propre et ce jet de lumière aussi brutal qu'éphémère. La photographie exhibe l'auteur aux vitrines comme la fille racroche devant un lupanar: la vitrine, cet espace avancé de la conquête commerciale, ni public ni privé, intermédiaire entre la rue et l'intérieur de la boutique, est aussi comme le trottoir devant la *maison* au gros numéro. La métaphore de la prostitution se fait littérale s'il s'agit de femmes auteurs: « Pourquoi nos filles de lettres, qui s'étalent en photographies impudentes au seuil de leurs romans et, de là, semblent appeler les passants, ne donnent-elles pas leur adresse avec celle de l'éditeur? Il me plairait de lire, pour le contentement de la logique: *Se trouve aussi chez l'auteur, rue, n°*. Le numéro pourrait être gros », écrit, à l'encre misogyne, Alcide Dusolier en 1864³⁸. Certes, l'assimilation des femmes auteurs à des prostituées n'est pas neuve³⁹. Elles n'ont cependant pas l'exclusivité de ce

37. Jules Barbey d'Aureville, *Les Ridicules du temps*, op. cit., p. 18-19.

38. Alcide Dusolier, « Astérisques », *Revue nouvelle*, 15 février 1864, p. 169. Je remercie José-Luis Diaz de m'avoir signalé cette référence.

39. Voir à ce propos les analyses de Christine Planté dans *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 168-171.

traitement. Ainsi, un peu plus tôt, devant la vitrine de la Librairie nouvelle, Roger de Beauvoir, transcrit par les Goncourt, glisse en 1853 :

Un cahot le fait passer à ses éditeurs de la Librairie nouvelle : « Bourdillat et Jaccottet, putains en robe bleue, en carte... [...] »⁴⁰

où ce sont les éditeurs *via* la couleur de leurs livres qui sont les filles des lettres et la vitrine de la librairie, leur trottoir. Filles à cent sous encartées et volumes à un franc renvoient par métonymie à l'écrivain, singulièrement absent des propos de Beauvoir, comme si de l'éditeur au consommateur il n'était plus qu'un maillon dont il n'était pas même nécessaire de rappeler le nom ou le titre du livre. Huysmans dans *En ménage* (1881), roman où les vitrines natures mortes se multiplient, note, dans un passage où le personnage d'André circule au Palais-Royal, ce qui constitue évidemment un souvenir d'*Illusions perdues* (et un signal prostitutionnel massif) : « [I]l n'examinait même pas les longues vitrines devant lesquelles il stationnait, des vitrines de librairies éclairées comme des cafés, où s'étagaient des livres aux couvertures voyantes et de mauvais goût, des livres qui faisaient, en peignoir de couleur, la retape pour 3 fr. 50 c.⁴¹ » La vitrine abolit dans la même prostitution la distinction des sexes et des œuvres : l'écrivain s'y féminise et s'y anonymise.

Cependant, des livres et des photographies dans la même montre suscitent-ils une attention comparable ? La pulsion scopique vers le corps de l'écrivain ou de l'actrice n'est évidemment pas de même nature que le regard qui se porte vers le titre des ouvrages : l'appréhension d'un portrait-carte et de la couverture d'un livre ne déploie *a priori* pas le même imaginaire. Épaules nues et habits noirs ne sollicitent pas non plus de la même manière le contemplateur⁴². Cependant le XIX^e siècle a très tôt montré la pulsion désirante qui se portait vers la vitrine où le portrait d'un auteur accompagné de la présentation

40. Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, *op. cit.* [1853], p. 114.

41. Joris-Karl Huysmans, *En ménage, Romans et nouvelles*, édition établie par André Guyaux et Pierre Jourde, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2019, p. 397.

42. Voir *Pour lire au bain* de Mendès, chapitre « L'étal » : « REGARDER ! La vitrine étincelle au soleil, et cent petits portraits apparaissent derrière la glace nette qui reluit. Il y a des archevêques et des princes, des généraux et des magistrats, des ténors et des filles. Les hommes sont assez laids ; les filles, pour la plupart, ne sont pas belles, mais elles sont décolletées ; elles compensent leur laideur en la montrant davantage. L'une, trop grasse, à cheval sur une chaise, fume la cigarette, et, penchée en avant, déborde le dossier ; l'autre lève les bras et bâille comme une femme qui voudrait être désennuyée. Celle-ci, qui n'a pas de robe, porte une cuirasse solide, heureusement ; celle-là ne porte rien du tout. Quelquefois, on voit Adah Menken [actrice créole américaine qui fut la maîtresse d'Alexandre Dumas, née en 1835 et morte en 1868] en maillot, sur un rocher. Cette pauvre femme, squelette à présent, montre encore ses jambes. La mort elle-même n'a pu la soustraire à l'ignominie. Ceci est lugubre comme un sépulcre violé, comme un linceul affreusement soulevé. Mais quoi il y a un solde de photographies qu'il faut bien écouler. L'ensemble, d'ailleurs, est répuelsif : c'est le

de son ouvrage s'exposait. On se souvient de la scène fondatrice de *Modeste Mignon* qui place, sous les yeux de la jeune fille, le portrait lithographié du poète Canalis et son œuvre dans la montre d'un libraire, tandis que le livre de d'Arthez – pour lequel elle éprouve pourtant un égal intérêt – n'est pas accompagné d'un portrait : c'est le premier qu'elle choisit, victime de « cette figure, sublime par nécessité mercantile » et dans laquelle se superposent et se compilent d'autres images ; celle de Chateaubriand (« ses cheveux en coup de vent »), celle de Byron, celle de Victor Hugo et celle d'Ossian (« le *front* démesuré [Hugo] que tout *barde* doit avoir »⁴³). La figure publique, le *people* avec ses postures et ses coiffures, donne à voir une présence et incarne ce que le livre, tout matériel qu'il soit, n'incarne pas.

La même confusion est diagnostiquée à l'époque par philosophes, historiens et romanciers à leur suite, à propos d'autres mécanismes, ceux de la dévotion, qui voient inlassablement repris le scénario de la femme, jeune ou vieille, confondant l'homme et Jésus, victime de la rhétorique pieuse et des images qui font du Christ le divin époux. C'est la même équivoque, favorisée par l'image et, partant, le fonctionnement même de la croyance, qui joue dans la dilection de *Modeste* comme dans le trouble de la première communiant ou celui de la Félicité d'*Un Cœur simple*. La vitrine inspire de nouvelles formes de fétichisation. Elle est une châsse, pendant peut-être de l'étal d'autographes, ce reliquaire commercial.

Car, pour entrer dans une collection disparate, la photographie d'écrivain suppose une posture, autrement dit un affichage de l'*ethos* et du statut d'auteur. L'autopromotion n'exclut pas l'élaboration du « "personnage" de l'auteur, qui se substitue [...] à la "personne réelle" »⁴⁴, ce qui peut permettre de sortir de la vitrine par le haut : tous les sujets photographiés ne sont pas identiques s'ils sont égaux et la série dans laquelle ils entrent peut distinguer ceux d'entre eux qui affichent leur « être-auteur ». Cette tension entre le maintien d'une forme de

sérait économique du passant » (Mendès, *Pour lire au bain*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888, p. 157).

43. « Modeste vit à l'étalage d'un libraire le portrait lithographié d'un de ses favoris, de Canalis. Vous savez combien sont menteuses ces esquisses, le fruit de hideuses spéculations qui s'en prennent à la personne des gens célèbres, comme si leurs visages étaient des propriétés publiques. Or, Canalis, crayonné dans une pose assez byronienne, offrait à l'admiration publique ses cheveux en coup de vent, son cou nu, le front démesuré que tout barde doit avoir. Le front de Victor Hugo fera raser autant de crânes que la gloire de Napoléon a fait tuer de maréchaux en herbe. Cette figure, sublime par nécessité mercantile, frappa Modeste » (Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. I, p. 510 ; je souligne).

44. Adeline Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, n° 14 (2014).

sacralité et la promotion commerciale est consubstantielle à l'image d'auteur exposée en vitrine⁴⁵. Croyance et profanation simultanées en somme.

Mausolées

Car c'est bien *in fine* la vitrine qui sacre, et à ce passage de *Trente ans de Paris* de Daudet, on pourrait ajouter toute une série de scènes où l'écrivain va se voir en vitrine ou vérifier que ses livres sont bien en vente chez tel ou tel libraire :

Mon volume venait d'éclore, virginal et frais dans sa couverture rose. Quelques journaux avaient parlé de mes rimes. *L'Officiel* lui-même avait imprimé mon nom. J'étais poète, non plus en chambre, mais édité, lancé, s'étalant aux vitrines. Je m'étonnais que la foule ne se retournât pas lorsque mes dix-huit ans vaguaient par les rues. Je sentais positivement sur mon front la pression douce d'une couronne en papier faite d'articles découpés⁴⁶.

C'est Baudelaire faisant désespérément le tour des librairies pour constater qu'aucun exemplaire des *Fleurs* ne s'y trouve⁴⁷ ; c'est Goncourt allant contempler *La Fille Élisa* le 22 mars 1877 et faisant la tournée des librairies⁴⁸ ; « *Aucun* étalagiste du Palais-Royal n'a mon volume. Pourquoi ? Et il n'en restait plus à la Librairie Nouvelle, hier soir », note Flaubert le 4 mai 1877⁴⁹ ; c'est Jules Renard allant constater à quelle vitesse se vendent les exemplaires de *Poil de carotte*⁵⁰.

45. Voir à ce propos les remarques de Martine Lavaud dans « Sous l'objectif. L'écrivain, la posture et l'instant », dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Garnier, 2018, p. 282-283.

46. Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris*, Paris, Collection Guillaume et C^{ie}, 1888, p. 46.

47. « Je suis parvenu à acheter quelques exemplaires de mon bouquin à la Librairie Nouvelle, mais figurez-vous, mon cher, qu'il n'y en avait pas. Il y a quelques jours, un journal ayant besoin d'un exemplaire l'envoya chercher à la Librairie Nouvelle ; il n'y en avait pas. En réalité, ce livre n'a été exposé nulle part et déposé que dans trois ou quatre endroits peut-être. Je vous demande bien pardon de vous répéter toujours la même chose. Mais si vous saviez la peine que vous me faites ! Je pense non seulement à mes intérêts, mais aussi à votre fortune. Il y deux jours, Lemaréchal, voulant l'acheter, alla chez Castel ; il n'y en avait pas », écrit Baudelaire à Poulet-Malassis le 12 juillet 1860 (*Correspondance*, édition de Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1973, t. II, p. 62).

48. Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal*, édition de Robert Ricatte, Paris, Laffont (Bouquins), 1989, t. II, p. 732.

49. Gustave Flaubert, « Lettre à Georges Charpentier du 4 mai 1877 », *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, t. V, 2007, p. 230. Cf. « Cependant on m'a dit hier à la Librairie Nouvelle qu'on en revendait un peu, cinq ou six par jour » (« Lettre à Georges Charpentier du 30 mai 1877 », *ibid.*, p. 238).

50. Voir Jules Renard, *Journal*, 23 octobre 1894 : « Se promener le jour de l'apparition d'un livre, regarder obliquement la pile de volumes, comme si le garçon fixait sur vous des yeux de mépris, considérer comme un ennemi mortel le libraire qui ne l'a pas mis à l'étalage et qui tout simplement ne l'a pas encore reçu, être un écorché douloureux. Ces pains de savon que deviennent les livres ! J'entendais le garçon de Flammarion crier : "Un *Poil* ! Deux *Poil* !, Trois *Poil* !" » (*Journal* [1887-1910], Paris, Robert Laffont [Bouquins], 1990, p. 193).

Mais le plus beau passage qui fait de la vitrine nature morte un mausolée figure dans *La Prisonnière* juste après la mort de Bergotte : il est placé en épigraphe de ce texte. Le texte de Céleste Albaret qui ne le modifie pas le reprend pour le relier à la mort de son maître :

Et puis un jour, il y a eu cette chose extraordinaire... Comme j'étais descendue de l'appartement où nous étions encore, Odilon, ma sœur et moi, pour achever les rangements, j'ai vu soudain la vitrine de la librairie qui était près de la maison, rue Hamelin. Elle brillait de lumière et, derrière la glace, il y avait les ouvrages de M. Proust, trois par trois.

Une fois de plus, j'ai eu comme un éblouissement de ses presciences et de cette certitude qu'il y avait en lui, en pensant à la page de son livre où il parle de la mort de Bergotte, l'écrivain : « On l'enterra. Mais, toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, les livres disposés trois par trois veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de la résurrection⁵¹. »

D'une vitrine l'autre, un mausolée éclairé : une nature morte moderne (dans un mois, d'autres volumes auront pris la place des œuvres de Bergotte-Proust), mais quelque chose de l'éternité s'y inscrit, sous la lumière électrique de la vitrine. Car, dans ces châsses, sont exposés « [c]es pains de savon que deviennent les livres » (Renard).

On pourrait conclure ce parcours assez platement sur ce qui relèverait de l'acceptation des règles du jeu qui, nouvelles vers 1840, sont désormais admises ; on sourirait à lire les anciens vitupérateurs de la Librairie nouvelle courir voir les piles de leurs ouvrages et mesurer leurs ventes, dans la librairie qui n'est plus depuis longtemps celle de Jaccottet et Bourdilliat. Car la « production de l'immatériel » et son commerce sont désormais source de satisfactions que les mêmes écrivains au mitan du siècle refusaient d'imaginer. De même que la démocratie est désormais acceptée, y compris par ceux qui adoptaient des positions délibérément réactionnaires, la publicité dans tous les sens l'est aussi – et bien souvent pratiquée par l'écrivain lui-même qui l'avoue rarement⁵². La trace de cet impensé autour de 1850 se dit sans doute dans la composition même de la vitrine nature morte : ne vient-elle pas donner un sens esthétique *contre* le discours dénonciateur qui l'inspire ? Car l'étalage a bien partie liée avec la chose esthétique⁵³, qu'il compose des « poèmes commerciaux⁵⁴ » ou des vanités.

51. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont (Documento), 2014 [1973], p. 433.

52. Voir à ce propos les importantes remarques de Marie-Ève Thérénty sur la réclame auctionnaire, plus qu'éditoriale, et les doubles discours des écrivains dans son article précité (« la réclame de librairie »).

53. Voir à ce propos l'article de Camille Napolitano, « L'étalage de magasin ou la parade des objets », *Romantisme*, n° 198 (2022), p. 111-127.

54. Honoré de Balzac, *César Birotteau*, *La Comédie humaine*, Paris, Éditions du Seuil (L'Intégrale), 1966, t. IV, p. 140.

La composition picturale serait donc à lire comme un signe, un révélateur de la crise : en somme et *quand même* tout en condamnant cette marchandisation du livre, cette exhibition, cet étalage, on s'en vengerait par un tableau et, de la sorte, la transcenderait.

Références

- ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont (Documento), 2014 [1973].
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 et 1978, t. I et t. IV.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Éditions du Seuil (L'Intégrale), 1966, t. IV.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notice sur Pierre Dupont », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, t. II.
- , « 12 juillet 1860 », *Correspondance*, édition de Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, t. II, p. 62.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence, « L'art des choses », *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, Paris, Musée du Louvre / Lienart éditions, 2022, p. 17-31.
- « Boulevard des Italiens : Librairie Nouvelle » [en ligne], *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458105b?rk=21459;2>].
- BOUVIER, Béatrice, « Pour une histoire de l'architecture des librairies : le Quartier latin de 1793 à 1914 », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 2 (2001), p. 9-25.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DAUDET, Alphonse, *L'Immortel*, Paris, Lemerre, 1890 [1888].
- , *Trente ans de Paris*, Paris, Collection Guillaume et C^{ie}, 1888.
- D'AUREVILLY, Barbey, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883.
- DUSOLIER, Alcide, « Astérisques », *Revue nouvelle*, 15 février 1864, p. 167-172.
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de poche, 2002.
- , *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. V, 2007.
- FRØLICH, Juliette, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Romantisme*, n° 79 (1993), p. 39-52.
- GONCOURT, Edmond de et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Champion, 2005, t. I.
- , *Journal*, édition de Robert Ricatte, Paris, Laffont (Bouquins), 1989, t. II.
- HAHN, H. Hazel, *Scenes of Parisian modernity. Culture and consumption in the nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- HAMON, Philippe, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, 2018.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En ménage, Romans et nouvelles*, édition établie par André Guyaux et Pierre Jourde, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2019.
- LAVAUD, Martine, « Sous l'objectif. L'écrivain, la posture et l'instant », dans Julie ANSELMINI et Fabienne BERCEGOL (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Garnier, 2018, p. 273-295.

- LEBLANC, Frédérique, « 1791-1914, la métamorphose de la librairie », dans Jean-Yves MOLLIER (dir.), *Le Commerce de librairie en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, Paris, IMEC Éditions / Éditions de la MSH, 1997, p. 217-223.
- , « L'élargissement du public », dans Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990, p. 15-41.
- LE MEN, Ségolène, « L'affiche et le livre illustré », *L'Affiche de librairie au XIX^e siècle*, catalogue établi et rédigé par Réjane Bargiel, *Les Dossiers du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, 1987, p. 5-19.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.
- MENDÈS, Catulle, *Pour lire au bain*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888.
- , *Le Roi vierge*, roman contemporain, Paris, Dentu, 1886.
- MÉZIL, Éric, « Paris et ses pôles culturels à travers l'histoire », dans François FAUCONNET, Brigitte FITOUSSI et Karin LEOPOLD (dir.), *Vitrines d'architectures. Les boutiques à Paris*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal / Éditions Picard, 1997, p. 173-179.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Une Histoire des libraires et de la librairie*, Paris, Imprimerie nationale, 2021.
- MOLLIER, Jean-Yves, et al., (dir.), *La Production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.
- NAPOLITANO, Camille, « L'étalage de magasin ou la parade des objets », *Romantisme*, n° 198 (2022), p. III-127.
- PARINET, Élisabeth, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, IMEC Éditions, 1992.
- , « La Bibliothèque nouvelle de Jaccottet et Bourdillat. Catalogue commenté de 1856 » [en ligne], sur le site de *L'École nationale des Chartes*.
- PLANTÉ, Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, t. III.
- REBOLLEDO-DHUIN, Viera, « Les libraires parisiens au XIX^e siècle. Mobilités sociales et spatiales », *Ethnologie française*, vol. 47, n° 1 (2017), p. 59-74.
- RENARD, Jules, « 23 octobre 1894 », *Journal* (1887-1910), Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1990, p. 193.
- RENONCIAT, Annie, « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : "Spectaculum horribile visu" ? », *Romantisme*, vol. 157, n° 3 (2012), p. 33-52.
- REVERZY, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1997.
- STIÉNON, Valérie, « Qui sont les auteurs Aubert ? La figure auctoriale en régime promotionnel », dans Brigitte DIAZ (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 119-132.

THÉRENTY, Marie-Ève, « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle : autopsie d'un objet textuel non identifié », *Romantisme*, vol. 155, n° 1 (2012), p. 91-103.

WRONA, Adeline, « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, n° 14 (2014).

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960 et 1964, t. I et t. III.



Repenser l'engagement d'écriture de Gabrielle Roy : le cas de *Bonheur d'occasion*

LAURIANNE THIBEAULT

Introduction

« Cela ne donnait rien d'affirmer, ce qui comptait c'était de faire voir, de faire aimer... »

Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, 1982

C'est au retour d'un séjour de deux ans en Europe, après avoir abandonné sa carrière d'institutrice au Manitoba, que Gabrielle Roy s'installe à Montréal où elle travaillera d'abord comme journaliste. Pour fuir la solitude de sa chambre, elle marche de longues heures dans les rues de la métropole :

C'est alors que j'ai découvert, confie-t-elle en 1961 sur les ondes de Radio-Canada, la misère de ce peuple de Saint-Henri, la misère qui était l'œuvre du chômage, [...] qui avait amené la pauvreté, qui avait enfin causé de tels ravages dans notre peuple [...]. Et la guerre apparaissait comme un peu une issue, un salut [...]. Et l'indignation fut le moteur de *Bonheur d'occasion*¹.

À l'instar de l'autrice, les personnages de *Bonheur d'occasion*² sont souvent représentés en train de marcher. C'est d'ailleurs en grande partie à travers leurs yeux que se dessine le décor du roman : les logements bordant le chemin de fer, les usines installées près du canal, le Mont-Royal qui surplombe le quartier, la salle à manger du Quinze-Cents. Ces bribes d'images recueillies par les différents personnages du roman s'assemblent et se superposent pour former une fresque qui se passe généralement bien du regard « omniscient » de la narration.

1. Gabrielle Roy, dans André Gaulin, « *Bonheur d'occasion*, roman de Gabrielle Roy », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : tome III 1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. 128.

2. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1993 [1945] ; désormais, les références à cette œuvre se feront dans le corps du texte par l'abréviation *BO*, suivie du numéro de page.

Ainsi Gabrielle Roy mettrait-elle en œuvre dans *Bonheur d'occasion* ce que Jacques Rivière appelle la narration « en acte³ » ; pour créer un effet de réel, l'instance narrative se garde généralement de prédire le sort des personnages ou d'interpréter le sens de leurs gestes. L'essentiel du récit repose plutôt sur les actions des personnages. L'histoire évolue en fonction de leurs déplacements, de leurs gestes, de leurs choix, donnant l'impression que leur destin n'est pas tracé d'avance⁴.

Selon Novella Novelli, qui fait le lien entre ce caractère particulier de la narration de *Bonheur d'occasion* et la question de l'engagement, « l'écrivain[e] se limite à dépeindre une situation sans vraiment l'expliquer, de sorte que sa description équivaut à une dénonciation⁵ ». Si cette acception nous apparaît fort raccourcie, il reste qu'en l'absence de commentaire organisateur formulé par la narration, on peut supposer que l'engagement de *Bonheur d'occasion*, s'il en est un, serait avant tout descriptif. Mais peut-on vraiment parler ici de « dénonciation » au sens accusateur du terme ? La fameuse indignation qui fut le moteur du roman n'aurait-elle pas plutôt mené à un profond désir de comprendre, de « pénétrer l'âme du peuple » (*BO*, p. 317) ? Il nous semble que derrière ce récit d'apparence assertive prenant la défense de la classe ouvrière, du peuple canadien-français ou encore des femmes, *Bonheur d'occasion* se voudrait avant tout une exploration des réalités sociales. Plutôt que de s'en prendre aux classes dominantes, Gabrielle Roy chercherait à comprendre les conditions de vie des groupes dominés qu'elle représente dans son roman en leur donnant une voix, un corps. Son livre donne ainsi à voir la pauvreté à travers un regard toujours empathique, certes, mais prudent en ce qui a trait à l'idéologie.

Nous verrons que cette prudence s'observe non seulement dans la narration, qui laisse généralement les personnages s'exprimer pour eux-mêmes sans trop user de son pouvoir d'omniscience, mais qu'elle s'observe aussi jusque dans le style du roman. De fait, la seconde partie de l'analyse visera à montrer que, pour un livre qui s'inscrit dans le genre réaliste, *Bonheur d'occasion* adopte un style étonnamment nuancé. Grâce à son art adroit de l'omission et de la coupure, l'autrice évite de tomber dans le piège du didactisme qui guette habituellement l'écriture réaliste.

Il sera ainsi montré que les aprioris du grand roman réaliste à portée sociale dont la critique a taxé le roman au moment de sa parution sont déjà déjoués dans

3. Gabrielle Roy, dans Ben-Zion Shek, *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 1977, p. 87.

4. Il n'en demeure pas moins que la représentation de la condition féminine tend à montrer l'existence d'une fatalité liée à la maternité qui cadennasse le sort des femmes, les contraignant à reproduire le destin de leur mère.

5. Novella Novelli, *Gabrielle Roy. De l'engagement au désengagement*, Rome, Bulzoni (I Quattro continenti), 1989, p. 70.

ce récit à la troisième personne. De fait, alors qu'on a d'abord considéré l'autrice de *Bonheur d'occasion* comme «un[e] écrivain[e] engagé[e] socialement, et dont la progression de l'œuvre devrait s'inscrire dans une plus grande pénétration des problèmes sociaux⁶», on peut observer que le dit «engagement» du discours y serait plutôt sublimé à travers la subjectivité des personnages, qui s'interrogent tantôt sur la condition de la classe ouvrière francophone, tantôt sur le sort des femmes. Pour prendre la mesure de cet engagement en pointillé et le situer sur le spectre de l'engagement en littérature, nous ferons appel à une définition que propose Benoît Denis dans son ouvrage *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre* (2000), qui admet qu'au-delà de l'hégémonie sartrienne, l'engagement peut prendre des formes et des degrés divers. En somme, «l'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde⁷». Jusqu'à un certain degré, on pourrait même considérer la prudence discursive ou le refus de s'engager comme une prise de position en soi.

La voix révoltée des personnages

Parmi les éléments qui ont fait le succès de *Bonheur d'occasion*, le travail minutieux derrière la création des personnages figure assez haut dans la liste. Si cette observation a surtout fait l'unanimité en ce qui concerne les personnages féminins du roman, ce n'est toutefois pas le cas pour celui d'Emmanuel, que la critique a le plus souvent considéré comme étant le moins bien réussi de tous⁸. L'hypothèse la plus probable pouvant justifier cette remarque est qu'il agirait, selon plusieurs, comme le porte-parole du roman. Sa capacité à s'extraire du lot des ouvriers du quartier Saint-Henri pour poser les problèmes abstraits de la paix dans le monde et de la justice sociale le place au plus près de l'instance narrative. En étant porteur de ces idées centrales, il assure une certaine structure au roman. Il représente en quelque sorte le fil conducteur de l'idéologie tandis que la narration semble avoir prudemment décliné cette tâche.

Mais Emmanuel n'est assurément pas le seul garant de la critique sociale dans *Bonheur d'occasion*. S'il est celui qui formule sa critique avec le plus d'insistance et qui arrive peut-être le plus habilement à poser son regard au-delà de sa propre condition de dominé, les autres personnages viennent enrichir certaines questions d'ordre social, voire en soulèvent de nouvelles⁹, à travers

6. *Ibid.*, p. 26.

7. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 34.

8. André Gaulin, *art. cit.*, p. 129.

9. L'importante part de discours portant sur les inégalités qui touchent les femmes, par exemple, est assurée exclusivement par les personnages féminins du roman.

leur discours. Chose certaine, les quelques passages témoignant d'une prise de position ferme à l'égard de la condition des plus vulnérables passent presque tous par la subjectivité des personnages. Nous verrons ici comment le dialogue, au sens large du terme, se pose comme le lieu par excellence de l'engagement pour la justice sociale dans le roman. Nous verrons également qu'à l'opposé, le discours narrativisé témoigne d'une attitude prudente en laissant aux personnages la responsabilité d'assumer les idées qu'ils véhiculent. En d'autres mots, la narration décrit, la narration guide, mais tout comme l'autrice, elle demeure discrète pour laisser parler les individus concernés à partir de leur propre expérience de l'injustice.

La liberté du dialogue

À n'en pas douter, on sait qu'il y a dialogue, dans le roman, lorsqu'on est en présence de discours directs. Mais la définition du dialogue peut aussi s'étendre au-delà du simple échange entre deux ou plusieurs personnages pour renvoyer à « tout monologue romanesque dont l'“oralité” s'affiche de manière non équivoque (par opposition aux monologues intérieurs, silencieux, qui relèvent moins du parler que de la pensée et, de ce fait, entretiennent des rapports étroits avec la diégèse)¹⁰ ». Selon Lori Saint-Martin, Sylvie Lamarre et Laure Neuville, ce second type de dialogue, quoique moins traditionnel, domine largement dans *Bonheur d'occasion*¹¹. C'est pourquoi, après avoir montré la liberté du discours direct en ce qui concerne la défense des groupes dominés dans *Bonheur d'occasion*, nous nous pencherons sur le cas particulier des monologues. Nous verrons que ceux-ci donnent également lieu à des prises de position solidement appuyées tout en cédant la parole aux personnages féminins dans cette réflexion collective portant sur la justice sociale.

En effet, dans *Bonheur d'occasion*, le discours direct traditionnel est presque exclusivement réservé aux personnages masculins, et plus particulièrement lorsque l'action se situe dans les décors circonscrits du restaurant les *Deux Records* et du casse-croûte de la mère Philibert. Chaque personnage ayant une importance relative dans la diégèse, sans égard à son genre, participe naturellement à des échanges parlés à un moment ou à un autre. Toutefois, conformément au contexte social de l'époque, les hommes accèdent plus facilement à la parole, au débat. C'est notamment le cas de Pitou, de Boisvert et d'Alphonse, sur qui on connaît assez peu de choses à l'exception de leurs opinions. De son côté, le personnage féminin de Marguerite tente pendant un chapitre entier d'entrer en dialogue avec sa collègue Florentine venue se réfugier chez elle,

10. Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990 [1989], p. 85.

11. Lori Saint-Martin, Sylvie Lamarre et Laure Neuville, « Sexe, pouvoir et dialogue », *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 3 (1997), p. 40.

et son entreprise ne rencontre aucun succès (BO, p. 275-283). Cet écart révèle comment l'incommunicabilité des personnages féminins s'oppose à la véhémence masculine dans le roman.

Or, lorsque les hommes parlent entre eux, que ce soit dans l'espace public ou dans le foyer, le discours porte surtout sur *la* politique plus qu'il interroge *le* politique. Le raisonnement se voit alors confiné dans des considérations qui sont pour la plupart temporaires touchant l'actualité ou une forme de patriotisme fondé essentiellement sur la haine d'un ennemi commun en contexte de guerre mondiale. Pensons par exemple à la fameuse ligne de fortifications française gauchement débaptisée « Imaginot », qui fait naître des opinions plus personnelles les unes que les autres chez les clients des *Deux Records*. « [M]on idée, c'est que la France va en arracher » (BO, p. 43), soutient l'un. « La France est prête » (BO, p. 43), soutient l'autre. Au fond, l'issue de ces débats qui prennent la forme de discours directs dans *Bonheur d'occasion* n'a pas de portée concrète. Azarius va jusqu'à l'admettre intérieurement de son côté : « Dans la rue, il avait par habitude dirigé ses pas vers les *Deux Records*. Et maintenant, dans la bonne chaleur, il se calmait. Il était dans son élément ici ; on l'écouterait tantôt lorsqu'il élèverait la voix. Sam le contredirait, mais il l'écouterait. Il entendrait surtout le son de sa propre parole qui raffermirait sa confiance en lui-même » (BO, p. 155). Moins le lieu d'une remise en question véritable, ces discussions enflammées constitueraient davantage un espace de socialisation pour les personnages masculins du roman, voire un moyen de reprendre confiance en eux en tant que chômeurs ayant peu de prise sur le monde dans lequel ils évoluent.

Emmanuel, qui participe aussi à ces discussions, adopte quant à lui une posture différente de celle des autres clients. Ces débats qui tournent en rond pour se replier sur eux-mêmes ne semblent pas le satisfaire : « Emmanuel, qui avait suivi le discours d'Azarius avec surprise, puis avec un élan irraisonné de sa nature jeune et généreuse, puis avec réserve, sentant bien que cette envolée patriotique ne soulageait pas son tourment, son besoin de justice, se tenait maintenant à l'écart, dans une attitude méditative » (BO, p. 311). Le jeune homme va même jusqu'à éprouver du mépris pour « ces hommes du peuple [...] qui se cro[ient] en droit d'avoir des opinions personnelles sur un soulèvement de forces humaines dont le principe même leur échapp[e] » (BO, p. 45). Suivant Novella Novelli, la différence sociale qui existe entre Emmanuel et ces « hommes du peuple » qu'il méprise « réside dans le fait que ces derniers sont incapables d'avoir des convictions idéologiques parce qu'ils sont aux prises avec des besoins primaires¹² ». La précarité de leur situation sociale expliquerait

12. Novella Novelli, *op. cit.*, p. 73.

pourquoi leurs dialogues peinent à s'extraire de l'actualité pour arriver à mettre en cause un système plus large de domination économique.

Un peu comme les personnages masculins qui sont « aux prises avec des besoins primaires », leurs homologues féminins n'accèdent pas facilement au partage d'un discours à teneur idéologique. Non seulement les femmes dans *Bonheur d'occasion* ne bénéficient pas d'un espace de socialisation comme les *Deux Records* ou le casse-croûte de la mère Philibert, mais elles sont aussi généralement confinées dans des espaces domestiques. Une fois, Florentine tente tout de même de s'insérer dans ce qui est en vérité un monologue plus qu'un dialogue sur le travail. Elle demeure consciente que Jean, son interlocuteur, ne s'adresse pas vraiment à elle :

— Ouais, c'est une drôle de vie ! Ou bien tu gagnes quasiment rien et t'as du temps en masse pour dépenser, ou bien tu gagnes le double et t'as pas une miette de chance de dépenser une cenne.

— C'est si dur que ça ? fit-elle à tout hasard, pour s'imposer à son attention, car elle savait bien qu'il ne s'adressait pas à elle, mais parlait pour lui-même. (*BO*, p. 189)

Se voyant ainsi exclus du discours politique et économique ambiant, les personnages féminins du roman ne sont néanmoins pas détachés des enjeux de leur temps. Seulement, leurs réflexions sont livrées par un procédé différent du dialogue traditionnel, soit sous forme de monologues intérieurs. Comme nous l'avons vu, certains monologues intérieurs, lorsqu'ils sont marqués par une forme d'oralité, appartiendraient en réalité au dialogue. L'une des scènes clés du roman illustrant cette révolte intérieure des femmes est celle où Rose-Anna, en lisant le journal, se voit soudainement prise d'un élan de solidarité envers les femmes du monde entier, victimes de la guerre. D'abord, elle se reconnaît dans ces femmes d'ailleurs, ces « femmes du peuple » (*BO*, p. 240). Elle s'effraie ensuite de ses sentiments de haine et de pitié avant de s'en défendre aussitôt, comme si elle tentait de résorber sa critique féministe au nom de la seule lutte socialement acceptable en temps de guerre : « On est au Canada, se disait-elle en brusquant le pas ; c'est bien de valeur ce qui se passe là-bas, mais c'est pas de notre faute » (*BO*, p. 240). Enfin, Rose-Anna se réconcilie rapidement avec l'idée qu'il puisse exister des malheurs plus grands que les siens et accueille « le désespoir de ses sœurs » (*BO*, p. 241) en choisissant de laisser tomber les injonctions du patriotisme au nom de ce « grand combat » (*BO*, p. 241) pour la cause des femmes, lequel n'a pas de frontière.

Si ce monologue de Rose-Anna ne donne pas lieu à un débat traditionnel impliquant plusieurs personnes, il porte tout de même clairement les marques d'une querelle intérieure. Rose-Anna, autrement dit, deviendrait sa propre interlocutrice. Confinée dans son rôle de mère et d'épouse, elle n'a pas accès à un espace de prise de parole dans le dialogue ; elle est victime de la solitude

du foyer en plus de subir l'incommunicabilité qui marque les relations entre femmes dans le roman¹³. La lecture du journal permet donc à Rose-Anna de se rattacher à des considérations plus larges. Il s'agit en quelque sorte pour elle d'un équivalent des *Deux Records*. Par ailleurs, notons que l'engagement des personnages féminins pour la justice sociale dans le roman, bien qu'il soit cantonné dans le silence de la pensée, n'est pas moins valide que celui des hommes – même qu'il apparaît encore plus concret. En effet, tandis que les hommes sont « occupés à enfiler les mots et les abstractions¹⁴ » en commentant des faits de l'actualité internationale, les femmes, elles, considèrent leur propre condition en guise de point de départ pour ensuite donner une portée collective à leur réflexion. Si Rose-Anna en vient à s'informer sur la guerre et à la maudire, c'est avant tout parce que son fils y participe (*BO*, p. 240). Si Florentine, quant à elle, éprouve soudainement « un indicible mépris pour sa condition de femme » (*BO*, p. 263) et constate l'inimitié qui existe entre l'homme et la femme au sens large, c'est avant tout parce qu'elle se voit elle-même déçue en amour par Jean.

Alors que le monologue est la principale forme de discours des femmes dans *Bonheur d'occasion*, il arrive aussi que les hommes l'emploient pour réfléchir aux inégalités sociales. Emmanuel qui, rappelons-le, trouvait difficilement sa place au sein des discussions enflammées des chômeurs, fait preuve d'une plus grande profondeur dans sa réflexion lorsqu'il discourt avec lui-même. Dans l'un de ces « dialogues » entièrement constitué de pensées, les éléments du quartier Westmount vont jusqu'à répondre à Emmanuel, qui s'interroge sur les rapports de domination sociaux et économiques. On assiste ainsi à un étonnant échange sous forme de discours direct :

La colère pourtant s'emparait d'Emmanuel. À son tour, comme tant d'autres, il se posa cette question : « Nous autres, ceux d'en bas [du quartier Saint-Henri] qui s'enrôlent, on donne tout ce qu'on a à donner : peut-être nos deux bras, nos deux jambes. [...] Eux autres [les riches du quartier Westmount], est-ce qu'ils donnent tout ce qu'ils ont à donner ? » [...]

— Qu'est-ce que tu oses penser, toi, pauvre être humain ! Prétendais-tu par hasard te mettre à notre niveau ? Mais ta vie, c'est ce qu'il y a de meilleur marché sur terre. Nous autres, la pierre, le fer, l'acier, l'or, l'argent, nous sommes ce qui se paye cher et ce qui dure. [...] (*BO*, p. 337)

13. Même lorsqu'elles sont ensemble, les femmes de *Bonheur d'occasion* ont du mal à créer des rapprochements par le dialogue. Pensons notamment à Florentine, qui n'arrive pas à faire suffisamment confiance à Marguerite pour se confier (Gabrielle Roy, *op. cit.*, 1993, p. 282), ou aux échanges entre Rose-Anna et Florentine, compromis tantôt par la fatigue (*ibid.*, p. 88), tantôt par le vacarme ambiant (*ibid.*, p. 273). Ces dialogues sont ponctués de nombreux silences et de jeux de regards.

14. Lori Saint-Martin, Sylvie Lamarre et Laure Neuville, *art. cit.*, p. 51.

À mi-chemin entre le monologue et le dialogue dans sa forme traditionnelle, cette scène témoigne encore une fois de la liberté d'opinion qui touche le discours des personnages dans *Bonheur d'occasion*. Le dialogue (au sens large) apparaît en effet comme le seul lieu propice à la cristallisation d'une critique sociale affirmée, même si l'accès à celui-ci ne se fait pas aussi naturellement pour tous. Le personnage d'Emmanuel accède facilement à la parole, mais s'y refuse parfois par principe. Ce n'est pas le cas des femmes, pour qui la domination patriarcale se superpose à la domination sociale et économique, ne leur laissant d'autre choix que de formuler leurs critiques intérieurement. Nous verrons qu'à l'inverse de ces propos plus ou moins extériorisés par les personnages, le discours narrativisé, lié par essence à la voix de l'autrice, fait preuve d'une suspension prudente du jugement qui contribue à préserver son intégrité.

La prudence du discours narrativisé

La notion de « distance narrative », telle que théorisée par Gérard Genette, nous permet d'identifier trois différents états du discours des personnages dans un récit : le discours *rapporté*, le discours *transposé* au style indirect et le discours *narrativisé* ou *raconté*¹⁵. Ce dernier état est non seulement le plus « distant » par rapport à l'action du roman, mais il est aussi le plus « général » parce que plutôt que d'être attribué à un personnage en particulier, le discours est « assumé [...] par le narrateur lui-même¹⁶ ». La distinction entre ces différents types de discours au sein d'un récit n'est évidemment pas toujours nette – et *Bonheur d'occasion* est loin d'échapper à ce phénomène. Il devient parfois difficile, en effet, de déterminer si une observation revient au personnage ou à la narration dans le roman. Ce passage attribué aux pensées de Rose-Anna, par exemple, n'a rien de l'« oralité » et de la spontanéité de son monologue sur la guerre :

Elle, silencieuse, songeait que la pauvreté est comme un mal qu'on endort en soi et qui ne donne pas trop de douleur, à condition de ne pas trop bouger. On s'y habitue, on finit par ne plus y prendre garde tant qu'on reste avec elle tapie dans l'obscurité ; mais qu'on s'avise de la sortir au grand jour, et on s'effraie d'elle, on la voit enfin, si sordide qu'on hésite à l'exposer au soleil. (BO, p. 180)

Si ce n'était de l'usage du verbe « songer » en début de paragraphe, cet extrait pourrait facilement passer pour du discours narrativisé. Cette impression d'avoir affaire à la voix narrative est certainement alimentée par la « distance¹⁷ » qui sépare ce discours au « on » et l'action du roman. Une fois transposé au style indirect grâce au verbe « songer », ce commentaire sur le malheur et la honte d'être pauvre n'appartient plus à la narration, mais à Rose-Anna. Tout

15. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 190-193.

16. *Ibid.*, p. 190.

17. *Ibid.*, p. 191.

au long du roman, les *idées* ont tendance à être ainsi prudemment attribuées aux personnages tandis que la voix narrative assure ses tâches premières, soit celles d'organiser et de raconter.

Dans le dernier exemple cité, comme c'est le cas dans plusieurs autres passages de *Bonheur d'occasion*¹⁸, «le discours indirect libre suit ou précède immédiatement un verbe ou une expression de sentiment ou d'opinion mis explicitement en relation avec le personnage¹⁹». Autrement dit, l'attribution du discours à la subjectivité d'un personnage est claire, mais la plupart du temps, la frontière entre la voix de la narration et le discours intérieur des personnages est beaucoup moins nette. Il s'agit d'un phénomène auquel des critiques de *Bonheur d'occasion* ont fait référence en le nommant tantôt «glissement» (Frédéric, 1995: 72), «interférence ou [...] brouillage²⁰». On peut notamment l'observer dans la scène où Florentine marche seule dans le quartier Saint-Henri, tourmentée par sa grossesse et déçue par Jean: «Alors Florentine s'aperçut qu'elle était seule au monde avec sa peur. Elle entrevit la solitude, non seulement sa solitude à elle, mais la solitude qui guette tout être vivant, qui l'accompagne inlassablement, qui se jette soudain sur lui comme une ombre, comme un nuage» (BO, p. 261). L'amorce de ce passage indique clairement que Florentine «s'aperçoit» elle-même de sa solitude. La suite, cependant – qui pose un regard abstrait sur le sort des êtres humains – semble plutôt relever de l'instance narrative. Il est ici difficile de déterminer à qui revient ce dernier commentaire. À l'exception du contexte général de la deuxième phrase, aucun indice textuel ne vient confirmer qu'il s'agit bel et bien des pensées de Florentine. C'est justement sur cette incertitude que repose la stratégie de «brouillage», stratégie qui permet encore une fois à la narration de poser un regard sensible sur une condition de soumission sans être pleinement garante de ses propos. Du reste, pour éviter de tomber dans le didactisme et dans l'abstraction, la voix narrative de *Bonheur d'occasion* se contenterait le plus souvent d'interpréter ou d'amplifier ce que les personnages expriment déjà.

Les deux plus grands représentants de tels «glissement[s] de plans²¹» dans le roman sont Emmanuel et, dans une moindre mesure, Jean. Cela n'a rien de surprenant lorsqu'on sait qu'Emmanuel a été identifié par la critique comme le personnage qui entretient le plus d'affinités avec la narration²². Il n'est pas rare,

18. Voir notamment les extraits identifiés par Madeleine Frédéric, dans «*Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*: une narration sous haute surveillance» (dans Claude Romney et Estelle Dansereau [dir.], *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 69-82).

19. *Ibid.*, p. 71.

20. Gérard Bessette, dans Ben-Zion Shek, *op. cit.*, p. 107.

21. Madeleine Frédéric, *loc. cit.*, p. 72.

22. André Gaulin, *art. cit.*, p. 128.

effectivement, que leur rôle s'entrecroise, comme c'est le cas dans cet extrait tiré du tout dernier chapitre du livre :

Mais cet homme [Azarius] paraissait aujourd'hui à peine plus âgé que lui-même, songeait Emmanuel. Une vigueur émanait de lui, presque irrésistible. Tout simplement, il était devenu enfin un homme ; et de l'éprouver lui donnait une joie sans mesure.

Ainsi donc le salut leur était venu dans le faubourg !

Le salut par la guerre !

Emmanuel leva les yeux sur Florentine [...]. (BO, p. 397)

La même indécision qui touchait le commentaire méditatif de Florentine portant sur la condition humaine plane ici sur l'annonce du « salut par la guerre » insérée entre deux paragraphes focalisés sur Emmanuel. Non seulement ces deux phrases exclamatives sont-elles ironiques – principalement parce qu'Emmanuel, tout en étant engagé comme soldat, perçoit la guerre davantage comme un mal que comme une véritable solution à la souffrance du monde – mais elles portent aussi la trace d'un certain esprit d'organisation qui relève habituellement du rôle de la narration. En effet, le personnage d'Emmanuel se voit en partie porteur de la conclusion du récit. Il fait preuve d'un esprit totalisant en annonçant – indirectement, certes, parce qu'aucune marque textuelle ne lui attribue explicitement les phrases – la bouffée d'air qui souffle sur l'univers du roman dans sa dernière scène et qui pourrait s'apparenter au « bonheur d'occasion » annoncé par le titre.

Un autre indice qui nous permet de croire que le personnage d'Emmanuel sert en quelque sorte à protéger l'intégrité ou l'apparente neutralité de l'instance narrative réside dans la proximité qui s'observe entre ses propres idées et celles de l'autrice. Tandis qu'il est plus commun de faire le rapprochement auteur-narrateur en littérature, il semble en effet y avoir un déplacement de cette traditionnelle « équivalence » dans *Bonheur d'occasion* vers le couple autrice-personnage. Tout comme Roy, pour qui « l'indignation fut le moteur de *Bonheur d'occasion*²³ », Emmanuel se sent impuissant devant la misère humaine : « Oh, tout ce problème de la justice, du salut du monde était au-dessus de lui, impondérable, immense. Qui était-il, lui, pour essayer de l'examiner ? » (BO, p. 338). Le personnage semble même étonné par son propre rôle de porte-parole de la justice sociale dans le roman. Au fond, il sent qu'il n'est qu'« [u]n jeune homme qui jusqu'ici avait vécu une vie assez agréable, facile [...], un jeune homme qui, si les événements ne l'eussent précipité dans un débat trop vaste, trop aigu, n'eut peut-être jamais de sa vie effleuré de plus graves préoccupations que celle d'un emploi, d'une existence médiocre et tranquille » (BO, p. 338).

23. Gabrielle Roy, dans André Gaulin, *art. cit.*, p. 128.

Comme l'observe Ben-Zion Shek, il est d'autant plus surprenant qu'Emmanuel se voit ainsi tourmenté par des questions sociales et économiques aussi profondes alors que jamais le roman ne révèle chez lui une appartenance à un groupe militant ou à un mouvement de protestation ni ne le montre en train de lire des livres ou des journaux traitant d'enjeux sociaux²⁴. À cela s'ajoute le fait qu'Emmanuel appartient à un milieu privilégié et assez bien nanti.

Cette prise de distance par rapport à tout mouvement idéologique nous paraît d'ailleurs exemplaire de l'approche régionale de l'engagement à l'époque de la publication de son premier ouvrage. Emmanuel, comme tous les autres personnages du roman d'ailleurs, se tient loin des camps et des étiquettes. Si les valeurs des différents personnages s'opposent tantôt au patriarcat ou au capitalisme, ces convictions ne se réclament jamais de théories abstraites²⁵; elles s'ancrent dans leur propre expérience de la domination. Sur ce point, l'écriture de Gabrielle Roy s'inscrit en marge de la production romanesque canadienne-française de son époque. En effet, *Bonheur d'occasion* émerge quelque part entre la littérature des années 1930, marquée par la vitalité du discours critique, et les « romans intellectuels » des années 1950 auxquels Gilles Marcotte reproche « d'évoquer des idées sans parvenir à les incarner dans les personnages »²⁶. Du côté canadien-anglais, les romans publiés dans les mêmes années présentent quant à eux « des personnages qui s'engagent dans une action collective, qui peut être socialiste ou marxiste²⁷ ». Si le discours des personnages de *Bonheur d'occasion* est sans contredit porteur d'une forme de révolte, celle-ci pencherait finalement plus en faveur d'un idéal de fraternité humaine que d'une véritable refonte d'une société axée sur le pouvoir.

Pour l'écriture d'un réalisme régional

Les premiers jugements de la critique portant sur *Bonheur d'occasion* sont assez unanimes : on aborde l'œuvre comme un « document social » sur la condition ouvrière, comme « l'explication d'une thèse », comme « la charte des pauvres gens »²⁸. Il aura fallu plusieurs années avant de célébrer le premier roman de Gabrielle Roy pour ses qualités d'ordre romanesque. Or, si le roman fait bel

24. Ben-Zion Shek, *op. cit.*, p. 106.

25. À l'exception peut-être des débats qui ont lieu aux *Deux Records*, dans lesquels il arrive parfois aux personnages de faire intervenir des concepts qu'ils avouent ne pas maîtriser tout à fait et dont la définition paraît changer au fil des interventions : « Oui, la démocratie, poursuivit le patron, ils ont rien trouvé de neuf à nous chanter depuis l'autre guerre. Qu'est-ce que ça veut dire au juste ce beau grand mot-là ? » (Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, *op. cit.*, 1993, p. 45).

26. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 339.

27. André Gaulin, *art. cit.* p. 132.

28. Novella Novelli, *op. cit.*, p. 16-17.

et bien ressortir un déséquilibre existant entre les individus « dominants » et « dominés » de l'ordre social, il le fait en se tenant loin des stratégies persuasives employées dans la branche résolument didactique du réalisme qu'est le roman à thèse. La narration ne manque pas non plus d'admettre sa subjectivité en avouant ses doutes ou en questionnant différentes représentations de l'ordre social. En cela, le tout premier roman de Gabrielle Roy serait peut-être plus nuancé – donc plus à l'image de la suite de l'œuvre de la romancière – que ce que la critique a longtemps laissé entendre.

Au-delà des stratégies narratives mises en place pour préserver l'intégrité de l'instance narrative, certains choix stylistiques contribuent à atténuer la virulence de la critique sociale dans *Bonheur d'occasion* pour en faire avant tout une exploration visant la *compréhension* des inégalités. La première de ces stratégies stylistiques sur laquelle nous nous pencherons est l'art de l'omission. La modalisation se faisant plus rare dans *Bonheur d'occasion* que dans les œuvres plus tardives de Gabrielle Roy, il faut porter une attention particulière à ce qui est *absent* dans l'écriture pour y déceler une certaine forme de retenue. En nous basant sur l'étude de Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse* (1983), nous serons notamment en mesure d'illustrer *a contrario* ce que Gabrielle Roy ne fait *pas* dans son œuvre en constatant l'absence de plusieurs marqueurs discursifs exemplaires d'une écriture qui cherche avant tout à convaincre. En comparant la toute première édition du roman aux éditions successives, nous verrons aussi que de nombreux passages qui véhiculaient des opinions tranchées ou qui critiquaient de manière peu subtile les systèmes de domination en place ont rapidement été supprimés dans le processus de réédition. Et bien que la prudence du discours dans le roman se révèle surtout par la négative (ce que la narration ne dit pas), nous chercherons tout de même à déceler les premiers signes de la modalisation qui marquera profondément plus tard l'écriture régienne. Enfin – et parce que la définition d'un réalisme qui serait propre à Gabrielle Roy ne saurait être complète sans l'apport de cette théorie – nous ferons appel à une idée qui a véritablement marqué toute la critique féministe de l'œuvre de Gabrielle Roy que Patricia Smart a nommée le « réalisme au féminin²⁹ ». Cette dernière partie sera l'occasion d'approfondir notre réflexion sur les modalités de l'engagement de Gabrielle Roy en tant que révélatrice minutieuse de la condition ouvrière ainsi que sur son apport stylistique au genre réaliste; non seulement en tant qu'écrivaine, mais également en tant que femme.

29. Patricia Smart, « Quand les voix de la résistance deviennent politiques: *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin », *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur (Documents), 2003, p. 211-251.

L'art adroit de l'omission

Traditionnellement, « [l]e Réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère du milieu social, de l'époque où l'on vit³⁰ ». Il est dorénavant bien admis, cependant, que l'écriture réaliste *représente* plus qu'elle ne *reproduit* avec exactitude. Autrement dit, toute œuvre qui prétend offrir un portrait fidèle du monde social doit forcément le circonscrire, l'extraire, l'organiser, dès lors, l'interpréter. Cette vision totalisante qui caractérise l'esthétique réaliste constituerait justement, suivant les observations de Benoît Denis, ce qui nous permet d'associer si naturellement le genre à l'engagement littéraire: « [I]l y a toujours, au sens plus large, un engagement du romancier, puisque son récit est toujours orienté par une vision du monde située et singulière³¹ ». À partir de cette forme modérée de l'engagement, il est toujours possible d'exacerber le réalisme traditionnel en pratiquant malgré soi le roman à thèse, un type d'écriture qui se matérialise toujours par accident³². Il apparaît donc pertinent de valider, au moyen des critères identifiés par Susan Rubin Suleiman, si *Bonheur d'occasion* ne glisse pas malgré lui du côté du roman à thèse. Pour faire la lumière sur les accusations d'« explication d'une thèse³³ » qui ont visé *Bonheur d'occasion* et pour relativiser la valeur idéologique qui lui a été attribuée, nous soumettrons donc le livre à une série de ces caractéristiques qui nous aideront à déterminer si, oui ou non, Gabrielle Roy est une romancière à thèse s'il en fut. Cette démonstration contribuera à approfondir notre réflexion sur les modalités de l'engagement de Roy, dont la complexité précoce gagne encore à être défendue.

Dans *Le Roman à thèse*, Suleiman définit d'abord son principal objet d'étude comme « un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse³⁴ ». Tandis que *Bonheur d'occasion* s'inscrit de manière unanime dans la mouvance du réalisme, jamais le roman ne s'est présenté comme porteur d'une quelconque vérité. Aucun sous-titre, aucune préface n'annonce une leçon à tirer de ce récit de la vie ouvrière dans le quartier Saint-Henri. Même en-dehors de l'espace du livre, l'autrice n'a formulé aucun autre moteur à son écriture que l'« indignation³⁵ ». Cette indignation plurielle ne semble d'ailleurs pas orientée vers un enjeu

30. Jacques-Henri Bornecque et Pierre Cogny, *Réalisme et naturalisme. L'histoire, la doctrine, les œuvres*, Paris, Hachette, 1958, p. 26.

31. Benoît Denis, *op. cit.*, p. 84.

32. « Aucun écrivain qui se respecte ne consentirait à voir cette étiquette appliquée à ses œuvres. Un roman à thèse, c'est toujours le roman d'un "autre" » (Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 8).

33. Anonyme, dans Novella Novelli, *op. cit.*, p. 17.

34. Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 14.

35. Gabrielle Roy, dans André Gaulin, *art. cit.*, p. 128.

spécifique. En tant que journaliste, Gabrielle Roy a côtoyé des groupes militants comme le *United Textile Workers* et elle a entretenu des liens d'amitié avec certaines figures importantes de l'engagement au Québec, dont Jean-Charles Harvey³⁶. En dépit de ses fréquentations, la romancière a toujours maintenu une posture indépendante, ne se réclamant d'aucune doctrine et n'adhérant à aucun mouvement.

Sachant cela, il apparaît déjà difficile de prétendre que *Bonheur d'occasion* chercherait à « démontrer la vérité d'une doctrine³⁷ ». Et en regardant de plus près, jusque dans le style du roman, les divergences ne cessent d'apparaître. Le roman à thèse, en effet, adopte un style généralement insistant, conséquent et inambigu dans le but de véhiculer clairement la (ou les) thèse(s) qu'il souhaite illustrer³⁸. La « bonne » interprétation de l'histoire – qui se présente d'ailleurs comme la seule – y est « cousue de fil rouge³⁹ » de manière que rien ne soit laissé au hasard dans l'entreprise de persuasion du lectorat. Dans *Bonheur d'occasion*, le personnage d'Emmanuel incarne peut-être ce qui se rapprocherait le plus d'un fil conducteur idéologique dans la mesure où la narration, comme nous l'avons vu plus tôt, n'assume pas elle-même ce rôle; elle ne fait généralement qu'offrir un cadre à ce que les personnages expriment déjà. Mais le raisonnement d'Emmanuel, s'il peut être retracé presque d'un bout à l'autre du roman, est loin d'être inambigu. Comme l'ensemble des autres personnages, il est pris avec ses doutes et ses contradictions. Par exemple, quelque part dans la seconde moitié du roman, « se livrant à des considérations difficiles, poignantes, parfois contradictoires [sur la détresse des pays conquis], il ne trouv[e] plus le motif auquel il avait obéi lorsqu'il s'était volontairement soumis à la discipline militaire » (BO, p. 314). Ne trouvant plus de limite à son besoin de justice, Emmanuel sait qu'il veut venir en aide à l'humanité tout entière comme aux siens, mais ne détient pas la solution de cette « éternelle énigme humaine » (BO, p. 338). Il n'y a pas de doute que le personnage d'Emmanuel est porteur d'un idéal de fraternité universelle. Or, l'ambiguïté de son propos et l'absence de solution concrète pour remédier à son problème ne le place pas dans une position d'autorité discursive.

Toujours selon l'étude de Susan Rubin Suleiman, le principal moyen rhétorique utilisé par le roman à thèse pour imposer un sens au récit est la redondance⁴⁰. Un discours redondant, selon Roland Barthes, est un discours dont « la signification est *excessivement* nommée⁴¹ ». Autrement dit, c'est en

36. Ben-Zion Shek, *op. cit.*, p. III.

37. Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 14.

38. *Ibid.*, p. 18.

39. *Id.*

40. *Ibid.*, p. 70.

41. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1970, p. 85.

répétant et en reformulant plusieurs fois une même idée que le roman à thèse arriverait à convaincre de la validité de celle-ci. Du point de vue de la linguistique, la redondance en soi n'est toutefois pas superflue; elle est même essentielle à la communication⁴². Tout texte lisible en présente donc un certain degré, mais le roman à thèse est un genre qui se caractérise par « "beaucoup" de redondance⁴³ ». Bien qu'il soit difficile de quantifier avec précision le degré de redondance d'une œuvre, on peut tout de même en observer les marques à plusieurs niveaux dans *Bonheur d'occasion*. Le discours qui se tisse autour de la maternité, par exemple, n'échappe pas à ce procédé :

Rose-Anna, déformée par de nombreuses maternités, semblait toujours porter un fardeau sous sa robe gonflée (*BO*, p. 89) ;

[Mme Laplante] avait eu quinze petites têtes rondes et lisses contre son sein ; elle avait eu quinze petits corps accrochés à ses jupes ; elle avait eu un mari bon, affectueux, attentif, mais toute sa vie elle avait parlé de supporter ses croix, ses épreuves, ses fardeaux (*BO*, p. 203) ;

[Florentine] aperçut sa mère, lourde, qui allait et venait avec peine ; et une vision d'elle-même ainsi déformée s'implanta dans son esprit. [...] [L]a pensée de l'épreuve qu'elle aurait à subir la remplit d'une atroce indignation. Oh, qu'elle haïssait le piège dans lequel elle était tombée ! (*BO*, p. 396)

Un fardeau, une épreuve, un piège : le portrait négatif de la maternité noirci par ces trois générations de femmes dans le roman – pour ne citer qu'elles – paraît sans équivoque. Pourtant, « la vision féministe que renferme *Bonheur d'occasion* a longtemps échappé aux critiques⁴⁴ ». Bien étrangement, même si la redondance qui touche le traitement de la maternité dans le roman impose une lecture relativement unique, *Bonheur d'occasion* n'est pas que le vecteur d'une idéologie ; bien au contraire. Comme le montre Lori Saint-Martin dans *Le Nom de la mère* (2017), c'est la première fois que la mère a une véritable identité dans le roman au Québec. Avec ce premier roman de Gabrielle Roy, les personnages de mères se voient enfin libérés de la fonction idéologique dans laquelle les cantonnait notamment le roman de la terre. Ces femmes ont soudainement un nom, une voix, une subjectivité pour dénoncer le fardeau qui pèse sur elles, mais aussi pour exprimer l'amour profond et inconditionnel qu'elles éprouvent pour leurs enfants. La profondeur psychologique nouvelle qui est conférée aux personnages de mères donne ainsi lieu à une critique unanime des difficultés liées à leur rôle, mais la complexité de leur lutte intérieure

42. Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 187.

43. *Ibid.*, p. 208.

44. Lori Saint-Martin, *La Voyageuse et la Prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Boréal (Cahiers Gabrielle Roy), 2002, p. 82.

constitue précisément la nuance qui place *Bonheur d'occasion* dans l'entre-deux qui l'éloigne encore une fois du roman à thèse.

Enfin, parmi les éléments qui caractérisent le roman à thèse, Suleiman ajoute que les romans qui appartiennent au genre « impos[ent] non seulement un sens, mais une axiologie⁴⁵ ». Autrement dit, l'élaboration d'un système de valeurs dualiste fournirait des clés pour distinguer le vrai du faux, le bien du mal, dictant ainsi la « bonne » voie à suivre. Une fois de plus, *Bonheur d'occasion* échappe à la définition du roman à thèse grâce à son système de valeurs complexe caractérisé par l'« entre-deux ». Cette particularité – qui a vraisemblablement contribué tant au renouveau qu'à l'acceptabilité du roman dans le paysage littéraire de l'époque – est si déterminante dans la vie du livre qu'elle est soulignée dans la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*:

L'aut[rice] de *Bonheur d'occasion* exprime en partie l'idéologie de l'élite québécoise dans sa prise de conscience sociale face au capitalisme, dans sa préoccupation de la cellule familiale, dans sa nostalgie du passé associé à la nature, mais se sépare de l'idéologie dominante de par sa commisération réelle pour la condition ouvrière, perçue comme réalité de la vie urbaine, de par sa conscience de l'impossible retour à la vie rurale et du ridicule d'un nationalisme conservateur [...] ⁴⁶.

À mi-chemin entre deux idéologies apparemment contradictoires, *Bonheur d'occasion* se révèle donc aussi peu « axiologique » qu'« inambigu ». Répondant ainsi difficilement aux deux principaux critères qui sont à la base du roman à thèse tel que théorisé par Susan Rubin Suleiman, le tout premier roman de Gabrielle Roy s'inscrirait dans une veine modérée du réalisme et serait loin de constituer la simple « explication d'une thèse⁴⁷ ».

La manière dont le texte a été retravaillé au fil de ses différentes éditions laisse justement paraître une volonté de « modérer » l'engagement du discours au sein du roman. En effet, les principaux changements qu'a subis *Bonheur d'occasion* à partir de la deuxième édition publiée chez Beauchemin⁴⁸ relèvent presque exclusivement de la coupure. Seuls quelques rares extraits ont été ajoutés ou modifiés, dont certains renfermant une critique sociale nette ou qui tranchent en pointant vers une solution potentielle aux problèmes du monde ;

45. Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 71.

46. André Gaulin, *art. cit.*, p. 132.

47. Anonyme, dans Novella Novelli, *op. cit.*, p. 17.

48. Après la publication originale du roman aux Éditions Pascal (Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 2 tomes ; désormais, les renvois à cette édition se feront entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation BO [éd. originale], suivie du numéro de page), les droits sont rachetés par Beauchemin, qui publie le texte une première fois tel quel avant de préparer l'édition que l'on connaît aujourd'hui.

des passages, confie l'écrivaine, « *cut merely to lighten the book, because I found them redundant and too heavily explicit*⁴⁹ ».

C'est le cas, entre autres, de certaines envolées d'Emmanuel. Si on devine assez facilement la révolte du personnage même dans la dernière édition de *Bonheur d'occasion*, les « passages fantômes » – pour reprendre l'expression de Dominique Fortier (2000) désignant les segments supprimés par l'autrice – révèlent quant à eux une position encore plus explicitement rattachée aux idéologies de gauche. À la grandiose métaphore du cirque développée par Alphonse pour critiquer le traitement injuste des soldats⁵⁰ – qui a d'ailleurs elle aussi disparu avec la deuxième édition préparée par Beauchemin – Emmanuel ajoutait ceci :

Parce que, la grande misère, c'est pas que vous êtes les seuls dans le cirque comme ça. Vous êtes trois parmi des mille, des milliers d'hommes : la masse comme ils disent ; les naines, comme Alphonse dit. Parce que, quasiment tout le monde est dans le cirque. Qu'il sorte une bonne fois et personne peut les arrêter. (*BO* [éd. originale], p. 79)

Ce que prêche Emmanuel, ici, c'est l'idée d'une révolution qui s'étendrait à l'échelle du monde entier. Sa solution est claire, résume André Brochu : « [S]i presque tout le monde est dans le cirque (cercle), et si ces gens décident d'en sortir, les barreaux, les frontières de toutes sortes disparaissent, le *groupe* se dissout au profit de *l'humanité*⁵¹ ». À la lumière des critères énoncés par Gabrielle Roy pour justifier les changements apportés au texte original⁵², la solution d'Emmanuel semble effectivement trop explicite et radicale pour trouver harmonieusement sa place au sein du roman. Il en va de même pour cet autre passage supprimé, dans lequel Emmanuel présente la paix comme une vérité unique : « Il faudrait qu'il y eût la paix dans le cœur des vaincus comme dans le cœur de ceux qui auront gagné la guerre, sans quoi la haine reprendra. Et qu'est-ce que ça signifie, gagner la guerre ? [...] Est-ce qu'on pouvait vraiment aller porter le feu, la guerre chez l'ennemi pour lui imposer la vérité, la paix ? » (*BO* [éd. originale], p. 443). Le fait de supprimer ainsi une partie du monologue

49. « [C]oupés simplement pour alléger le livre, parce que je les trouvais redondants et trop lourdement explicites [traduction libre] » (Gabrielle Roy, dans Ben-Zion Shek, *op. cit.*, p. 83).

50. « Des fois, je me demande si on n'est pas au cirque, nous autres itou. Ils nous donnent à manger, de quoi nous tenir en vie, pas la 'iable plus que des peanuts comme aux ours ; ils nous laissent nous marier pour augmenter les naines, ils nous soignent si on a envie de se mettre dans l'armée, ils nous laissent regarder tout ce qui se passe. Des fois, on finit par pus rien regarder. On se cache dans notre trou, on dit pus un mot, on prend ce qu'ils nous donne [*sic*], pis là, ben, ils commencent à nous traiter de sans-cœur... » (Gabrielle Roy, *op. cit.*, 1945, p. 78)

51. André Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, Montréal, vol. XXII (1966), p. 205.

52. Gabrielle Roy, dans Ben-Zion Shek, *op. cit.*, p. 83.

d’Emmanuel où le ton se fait particulièrement critique laisse croire que cette coupure s’inscrit dans une entreprise d’atténuation du discours. Ce désir de maintenir une certaine forme de réserve – même lorsque l’esprit de révolte du personnage est connu – rime avec la conviction profonde qu’à la romancière « qu’il est impossible de connaître la vérité dernière des êtres et des choses⁵³ ».

En plus d’éviter de donner à lire certains passages perçus comme étant trop tranchés ou trop explicites, il semble également que les coupures qu’a subies le roman dans ses premières années de vie rejoignent l’une des stratégies narratives que nous avons analysées plus tôt en contribuant à limiter l’engagement de la narration. Prenons par exemple le monologue de Florentine sur l’inimitié entre l’homme et la femme. Dans sa première version, la narration intervenait davantage pour encadrer les pensées du personnage, que ce soit en intégrant des éléments de description physique (« Les ailes fines de son nez se mirent à frémir » [BO (éd. originale), p. 343]) ou en ajoutant un préambule intellectualisé au discours intérieur de Florentine (« Ses pensées n’en finissaient plus [...] d’aboutir au bord de cette révélation confuse et douteuse que lui avait apportée sa brève descente dans les troubles de la chair » [BO (éd. originale), p. 344]). Une fois ces commentaires retirés, le discours du personnage gagne en autonomie et la critique des rapports de domination entre les hommes et les femmes repose davantage sur la colère de Florentine que sur des considérations abstraites énoncées par la narration. De surcroît, le fait que deux blocs de texte plutôt qu’un seul aient été retranchés de cette scène – ce qui a pour effet de l’écourter significativement – laisse croire que Gabrielle Roy aurait peut-être voulu accorder moins d’importance à ce passage marqué par un fort sentiment d’indignation au sein du récit. Ainsi le style de l’écrivaine est-il tôt marqué par le refus d’adopter un ton didactique. Un tel rejet du message au profit des personnages n’est peut-être pas étranger non plus au fait que *Bonheur d’occasion* est un roman écrit par une femme mettant en scène un personnage principal féminin. La combinaison de ces deux facteurs aura certainement contribué à renouveler le genre réaliste, mais aussi, à plus forte raison, la pratique romanesque dans son ensemble.

La pratique au féminin d’un genre traditionnellement masculin

Si l’atténuation du discours dans *Bonheur d’occasion* se fait surtout « par la négative », c’est-à-dire en évitant le plus possible les prises de position formulées explicitement, on peut tout de même déceler, dans ce premier ouvrage de Gabrielle Roy, une manifestation plus « active » de la prudence de l’écriture dans le recours ponctuel à la modalisation. L’emploi de certaines « ressources

53. François Ricard, « Gabrielle Roy romancière ou “La plus grande vérité humaine” », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l’art du roman*, Montréal, Boréal (Cahiers Gabrielle Roy), 2010, p. 31.

verbales (*devoir, sembler*), adverbiales (*peut-être, sans doute*) ou autres⁵⁴ » constitue une manière pour l'écrivaine d'infléchir le genre réaliste en y introduisant un facteur d'incertitude qui rompt avec la tradition du narrateur tout-puissant :

Une grande fatigue plissa le front du petit [Daniel]. Peut-être, trop précoce pour son âge, entrevoyait-il vaguement la misère des siens (BO, p. 234).

[Florentine] dut sentir comme une force qui la maîtrisait, car, brusquement, elle chercha à se dégager. (BO, p. 87)

Il est assez étonnant, en effet, venant d'une narration dite « omnisciente », de ne pas être en mesure d'expliquer les pensées de ses personnages. Si ces indices nous permettent de deviner la subjectivité de l'instance narrative, ils contribueraient aussi – et paradoxalement – à renforcer son objectivité. Suivant les observations de Catherine Kerbrat-Orecchioni, « avouer ses doutes, ses incertitudes, les approximations de son récit, c'est faire preuve d'une telle honnêteté intellectuelle que c'est le récit dans son ensemble qui s'en trouve, singulièrement, authentifié⁵⁵ ». La linguiste parle ailleurs de « *subjectivité objectivée*⁵⁶ » pour qualifier un tel usage de la modalisation permettant à la narration de formuler une certaine vision sans toutefois se dévoiler ouvertement comme la source du jugement. Cet aveu de subjectivité de la part de l'instance narrative, malgré le rôle de témoin objectif qui lui est attribué, explique peut-être aussi en partie pourquoi celle-ci sent le besoin de redoubler de prudence en adoptant les différentes stratégies narratives que nous avons identifiées en première partie de chapitre.

Qui plus est, le concept de modalité dans le langage va bien au-delà de l'usage de verbes ou d'adverbes subjectifs. Il rassemble en vérité tout indice qui permet de mesurer le « rapport de l'énonciateur avec l'état des choses qu'il décrit⁵⁷ ». Ainsi, les nombreuses phrases interrogatives qui rythment l'ensemble de *Bonheur d'occasion* – et, à plus forte raison, le discours intérieur d'Emmanuel – agissent elles aussi comme des marqueurs de l'« attitude⁵⁸ » générale du récit à l'égard des enjeux qu'il interroge. C'est donc sous le signe de l'incertitude et de la suspension du jugement que les inégalités sociales, économiques et sexuelles sont abordées dans le roman :

54. Madeleine Frédéric, *loc. cit.*, p. 70.

55. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (U. Lettres), 1980, p. 143-144.

56. *Ibid.*, p. 82.

57. Svetlana Vogelee, Andrée Borillo, Marcel Vuillaume, *et al.* (dir.), *La Modalité sous tous ses aspects*, Amsterdam, Rodopi (Cahiers Chronos), 1999, p. 1.

58. Claudine Day, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan (Enfance et langages), 2009, p. 24.

De la richesse, de l'esprit, qui donc devait encore se sacrifier, qui donc possédait le véritable pouvoir de rédemption? (BO, p. 338)

Et d'ailleurs, est-ce qu'une femme peut aider une autre femme?.. Mais qui l'aiderait?.. (BO, p. 282)

En formulant autant de questions qui demeureront pour la plupart irrésolues, l'autrice de *Bonheur d'occasion* avoue en quelque sorte son impuissance à saisir «l'éternelle énigme humaine» (BO, p. 338). L'usage relativement étonnant des points de suspension après les points d'interrogation dans le deuxième extrait vient d'ailleurs amplifier l'incertitude déjà marquée par la forme interrogative. Ici, l'espace laissé par les trois points pourrait s'interpréter comme une méditation sur un problème encore à résoudre, ou encore comme l'échec de mener à terme une réflexion trop dure ou insaisissable. Dans les deux cas, la narration semble abdiquer devant des enjeux peut-être trop grands pour être réglés simplement, mais qu'elle nomme malgré tout. Une telle absence de prétention à l'objectivité du regard, qui se manifeste non seulement dans la ponctuation et dans le recours à la modalisation, mais aussi dans le refus d'exposer une vérité arrêtée, fait de *Bonheur d'occasion* un roman qui s'écarte de la tradition réaliste en même temps qu'il s'y inscrit.

Patricia Smart, avec sa théorie du réalisme au féminin, a d'ailleurs bien montré le caractère unique de la pratique réaliste de Gabrielle Roy. Grâce à sa perspective féminine, voire féministe⁵⁹ sur les êtres et sur les choses, *Bonheur d'occasion* ne donnerait pas dans la vision totalisante et anonyme qui caractérise généralement le réalisme social. Le réalisme au féminin, à la différence du réalisme masculin – qui n'est évidemment jamais nommé comme tel parce qu'il fait figure de référence – aurait la particularité d'être mené par une narratrice. Et cette narratrice, qui n'a rien à voir avec «Dieu le Père», serait plutôt à l'image d'«une mère sollicitée par tous ses enfants / personnages à la fois, et cherchant par son écoute amoureuse à soulager leur misère»⁶⁰. Cette hypothèse contribue notamment à justifier le fait que les personnages prennent tour à tour la parole pour soulever les problèmes qu'eux jugent important de dénoncer à ce moment précis de leur vie: la difficulté d'accès à l'emploi pour Azarius, la société de consommation pour Alphonse, l'oppression des femmes pour Florentine et Rose-Anna, les inégalités socio-économiques pour Emmanuel... Là où Guy Lafèche voit une «rhétorique de la confusion et du mystère»⁶¹, un «effacement idéologique», Patricia Smart voit une «bonne mère [...] laissant

59. Lori Saint-Martin, dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene (Séminaires), 1999, p. 63-99.

60. Patricia Smart, *loc. cit.*, p. 213.

61. Guy Lafèche, dans *ibid.*, p. 217.

émerger toutes les contradictions⁶²». Quoi de plus représentatif de la *réalité*, en effet, qu'une écriture qui donne à voir que le monde n'est pas lisse et qu'il est impossible d'arracher un quelconque « sens » à la multiplicité du réel ? Cela dit, le fait d'accorder une telle autonomie aux personnages ne signifie pas que la narration de *Bonheur d'occasion* a démissionné ou qu'elle est « désengagée » ; au contraire, cette manière qu'a la romancière de renouveler les codes de l'écriture réaliste en y superposant son regard précis et bienveillant est à même de révéler les différents mécanismes de pouvoir qui pèsent sur les êtres et plus particulièrement sur les femmes. Dans une certaine mesure, on pourrait aller jusqu'à voir dans l'approche régie des rapports de domination une forme d'intersectionnalité, même si le concept demeurerait impensé, innomé à l'époque de Roy. La complexité du portrait social et psychologique de chacun des personnages et la superposition des causes qui les animent donnent tout de même à voir le croisement des différentes oppressions qu'ils peuvent subir. Rose-Anna, par exemple, n'est pas qu'une résidente du quartier Saint-Henri ; elle est aussi une femme, une Canadienne française, l'épouse d'un chômeur, la mère de nombreux enfants, une femme de ménage...

C'est pourquoi, en définitive, nous jugeons qu'il est important de revisiter *Bonheur d'occasion* pour voir que la complexité de l'engagement de Roy s'exprime dans la nuance plus que dans l'excès d'un manifeste ou d'un roman à thèse. Au regard des différentes stratégies mises en place pour éviter le didactisme, le mot « démonstration », pour qualifier l'approche que Gabrielle Roy a faite des couches de domination qui pèsent sur une classe, nous apparaît plus approprié que « dénonciation ». Comme nous l'avons vu, si une critique sociale est parfois explicitement formulée dans le roman, celle-ci se cristallise avant tout dans les dialogues tandis que la narration cherche le plus possible à s'en détacher. Au fond, *Bonheur d'occasion* agit un peu comme une plateforme offerte à un groupe opprimé pour qu'il s'exprime lui-même sur sa condition.

Somme toute, le premier livre de Gabrielle Roy ne constitue certainement pas son ouvrage le plus nuancé, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il répond à la définition sartrienne de l'engagement avec un grand « E ». En effet, le roman se tient loin du discours militant et des stratégies de l'exposition d'une thèse, même que, paradoxalement, le caractère « subjectif » de son style (modalisation, narration au féminin) agirait comme un gage de son authenticité en tant que témoin des injustices du monde.

62. Patricia Smart, *loc. cit.*, p. 206.

Conclusion

« Je tiens la nuance pour la forme la plus persuasive qui soit, et parfois la plus subversive. »

Dany Laferrière, *Petit traité sur le racisme*, 2021

C'est que, autant du point de vue narratif que stylistique, on peut déceler des stratégies d'atténuation du discours critique qui protègent l'intégrité de l'autrice pendant qu'elle prend le parti de la justice sociale.

Nous avons vu que dans *Bonheur d'occasion*, la voix narrative laisse le plus souvent les personnages prendre eux-mêmes la parole sur les injustices économiques, sexuelles et linguistiques qui les touchent. En se contentant d'encadrer leur discours tout en évitant de prendre parti elle-même, la narration se garde ainsi de verser dans le didactisme et les idéologies abstraites tout en laissant une place non négligeable aux questions d'ordre social au sein du roman. La pratique du genre réaliste se voit également nuancée sous la plume de Roy. En ne nommant pas excessivement le sens de l'action, en retranchant volontairement des passages trop explicites et en ne prétendant pas à l'objectivité du regard, l'écrivaine s'éloigne de la tendance totalisante qui caractérise généralement le réalisme. Ces traces de prudence discursive précoces révèlent une Gabrielle Roy qui se détourne déjà d'un engagement traditionnel au sens sartrien ou militant du terme au début de sa carrière romanesque. Elle privilégie plutôt une posture qui relève d'un désir de compréhension des inégalités et de leur profonde complexité, de *l'exploration des réalités sociales*.

Rappelons que la conception idéale du livre, selon des propos qu'elle a formulés elle-même⁶³, repose avant tout sur le traitement des sentiments qui sont les plus communs à tous les êtres. En ce qui a trait aux idées, elle remarque qu'elles occupent bien peu de place dans les œuvres qu'elle admire le plus. L'idéologie, aux yeux de Roy, semble d'ailleurs entraîner l'exclusion plus que l'inclusion. Même lorsque les *idées* visent l'émancipation d'une ou plusieurs catégories de personnes, leur caractère le plus souvent situé dans le temps ou identifiant une source de problème précise⁶⁴ représente un risque d'occulter tout ce qui n'entre pas dans leur cadre. À la lumière de ces observations, on pourrait notamment qualifier l'engagement régien d'« engagement inclusif », d'« engagement responsable », d'« engagement sensible » qui invite à comprendre l'Autre et son expérience avant de songer à le libérer. Et d'ailleurs, sait-on comment s'y prendre ? Sait-on même de quoi le libérer ? Ainsi l'œuvre de Gabrielle

63. Gabrielle Roy, dans Paul Wyczynski [dir.], « Gabrielle Roy », *Le Roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides (Archives des lettres canadiennes), 1964, p. 303.

64. Comme dans le cas d'une lutte spécifiquement tournée contre l'Église ou contre une loi.

Roy se propose-t-elle d'interroger indéfiniment le sens du séjour sans jamais se satisfaire d'une réponse.

Le mystère singulier de l'œuvre de Gabrielle Roy n'a pas fini d'intéresser la critique, qui ne cesse encore de trouver des manières de se renouveler. Si notre recherche a su identifier au moins un facteur qui contribue à l'intérêt en apparence inépuisable de l'œuvre régienne, c'est sans doute celui de la nuance. Dans une ère qui encourage les prises de positions quasi instantanées sur les enjeux soulevés par l'actualité, en ces « temps de vitrification idéologique⁶⁵ », comme l'écrit Jean Birnbaum, l'œuvre de Gabrielle Roy inspire un schème différent. Comme Hannah Arendt, Roland Barthes, Annie Ernaux, Anton Tchekhov et bien d'autres grandes figures d'intellectuel-elle-s retenues par l'histoire littéraire, Roy s'efforce de ne pas céder aux idéologies passagères et se fait un devoir d'hésiter. Le temps n'a visiblement que peu de prise sur son engagement d'écriture, si bien qu'il semble avoir rien de moins que « la plus grande vérité humaine⁶⁶ » pour seule et unique fin.

Références

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1970.
- BEAUDET, Marie-Andrée (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene (Séminaires), 1999.
- BIRNBAUM, Jean, *Le Courage de la nuance*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- BORNECQUE, Jacques-Henri et Pierre COGNY, *Réalisme et naturalisme. L'histoire, la doctrine, les œuvres*, Paris, Hachette, 1958.
- BROCHU, André, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, Montréal, vol. XXII (1966), p. 163-208.
- DAY, Claudine, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan (Enfance et langages), 2009.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- FRÉDÉRIC Madeleine, « *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*: une narration sous haute surveillance », dans Claude ROMNEY et Estelle DANSEREAU (dir.), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 69-82.
- GAULIN, André, « *Bonheur d'occasion*, roman de Gabrielle Roy », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec: tome III 1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. 127-136.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (U. Lettres), 1980.

65. Jean Birnbaum, *Le Courage de la nuance*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 15.

66. Gabrielle Roy, dans François Ricard, *loc. cit.*, p. 14.

- LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990 [1989].
- NOVELLI, Novella, *Gabrielle Roy. De l'engagement au désengagement*, Rome, Bulzoni (I Quattro continenti), 1989.
- RICARD, François, « Gabrielle Roy romancière ou "La plus grande vérité humaine" », dans Isabelle DAUNAS, Sophie MARCOTTE et François RICARD (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal (Cahiers Gabrielle Roy), 2010, p. 11-33.
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1993 [1945].
- , *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 2 tomes.
- SAINT-MARTIN, Lori, *La Voyageuse et la Prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Boréal (Cahiers Gabrielle Roy), 2002.
- SAINT-MARTIN, Lori, Sylvie LAMARRE et Laure NEUVILLE, « Sexe, pouvoir et dialogue », *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 3 (1997), p. 37-52.
- SHEK, Ben-Zion, *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 1977.
- SMART, Patricia, « Quand les voix de la résistance deviennent politiques : *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin », *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur (Documents), 2003, p. 211-251.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- VOGELEER, Svetlana, Andrée BORILLO, Marcel VUILLAUME, et al. (dir.), *La Modalité sous tous ses aspects*, Amsterdam, Rodopi (Cahiers Chronos), 1999.
- WYCZYNSKI, Paul [dir.], « Gabrielle Roy », *Le Roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides (Archives des lettres canadiennes), 1964, p. 302-306.



La « matière-émotion » dans *À l'orient de tout* de François Cheng

CHUNFENG WU

François Cheng, originaire de Chine, est né dans la province du Shandong et il est le premier Asiatique élu à l'Académie française. C'est l'un des rares artistes qui s'affirme dans plusieurs disciplines : essayiste, traducteur, calligraphe, romancier, et poète. En dehors de ses œuvres de création proprement dites, on trouve également des monographies portant sur la pensée esthétique chinoise, des critiques d'art où se manifeste un double regard joignant les spiritualités orientales et occidentales, ainsi que des œuvres de méditation. Mais avant tout il est un poète. Il rassemble tous les poèmes qu'il a écrits dans un recueil qu'il intitule *À l'orient de tout* en 2005. Dans ses poèmes on décèle un *lyrisme critique* au sens que lui donne Jean-Michel Maulpoix dans son essai : « le lyrisme n'est pas réductible à cette idée simpliste d'un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu'à quelconque effusion de sentiments¹ ». Ce lyrisme critique, partiellement en opposition au système autosuffisant du textualisme dans les années 60-70, s'efforce de rouvrir les mots à la réalité et de renouer des liens avec l'Altérité. François Cheng, par son cheminement singulier qui est placé sous le signe d'un dialogue incessant et fructueux entre l'Europe et la Chine, nous donne à entendre une voix impersonnelle qui participe activement à la voix cosmique sans jamais opérer une quelconque rupture entre le dehors et le dedans.

La redéfinition du sujet lyrique

Quand on songe au mot *lyrisme*, il est naturel que, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, celui-ci évoque « un emportement, une parole inspirée que conduit l'enthousiasme, une ivresse verbale peu propice à la réflexivité² ». Néanmoins, dans la poésie contemporaine, cette source d'inspiration est tarie. Dans *La Matière-émotion*, Michel Collot explique que bien des grands poètes comme Francis Ponge et René Char ont recouru à l'émotion pour leur création

1. Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 9.

2. *Id.*

poétique, parce qu'elle est « la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il tente d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle: le poème ou l'œuvre d'art³ ». Pour ce critique, la formule « matière-émotion » créée par Char, « participe à une redéfinition moderne du lyrisme⁴ ».

En réalité, le sujet dans la poésie moderne et contemporaine se sent fort éloigné de la pensée dichotomique de Descartes qui, en rejetant catégoriquement l'expérience sensorielle, plaide en faveur de « cette conscience de soi, cette intériorité propre que Descartes entendait soumettre à l'examen analytique⁵ ». Aspirant ainsi à un monde surnaturel où il n'y aurait que les Idées et lui-même en tant que Créateur, le sujet cartésien interprète pleinement l'image qu'on se fait de l'homme occidental, dont on trouve la confirmation dans ce que dit François Cheng :

Sur fond d'univers objectif, l'homme jouait maintenant le rôle principal. L'univers, tout en participant à l'action de l'homme, était relégué au rôle de décor. [...] Arraché au monde créé, s'érigeant en sujet unique, l'homme aimait à se mirer. Après tout, c'était désormais sa seule manière de se voir. Se mirant dans le reflet, il captait sa propre image, et surtout l'image de son pouvoir, nourri d'un esprit affranchi⁶.

Comme E. Straus, le ton sur lequel Cheng condamne le narcissisme occidental n'est pas sans ironie. S'ils prennent pour cible la pensée d'une pure intériorité qui désire à tout prix se soustraire au sensible, c'est qu'ils veulent nous faire comprendre que cette expérience profondément immédiate et sensible pourrait susciter de fortes émotions chez le sujet sentant et le pousse à s'en exclamer ou à écrire. Écoutons, à ce propos, ce qu'en dit François Cheng :

À ces moments d'exaltation, je sentais monter en moi *une confuse allégresse*, si *envahissante* qu'elle m'étouffait. Un jour, j'eus une soudaine révélation. Tout ce que le monde extérieur *provoquait* en moi, je pouvais finalement l'exprimer au moyen de quelque chose à ma portée: l'Encre⁷.

Or, il importe de signaler qu'interpréter cette émotion comme celle qui « conduit inévitablement à l'irrationnel, à l'obscurantisme et au sentimentalisme⁸ » est ce qu'il y a de plus erroné. Pour y apporter plus d'éclaircissements, on peut faire appel au fameux couple chinois « sentiment-paysage » auquel

3. Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 2.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. Erwin Straus, *Du sens des sens*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000, p. 230.

6. François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 249.

7. *Ibid.*, p. 23; nous soulignons.

8. Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 2.

Michel Collot s'est référé à plusieurs reprises dans ses œuvres⁹. Pour Cheng, imprégné de la pensée chinoise, qui se méfie tout au long de sa vie du dualisme, le terme « sentiment-paysage » « souligne davantage le rapport dialectique du devenir réciproque entre l'homme et la nature : le sentiment humain peut se déployer en paysage et le paysage de son côté est doué de sentiment, tous deux étant pris dans le processus de transformation et de transfiguration¹⁰ ». C'est pour cette raison que, dans *Cinq Méditations sur la beauté*, il se sent infiniment proche de Merleau-Ponty qui a su instaurer le concept de *chiasme*¹¹.

Pour le Merleau-Ponty de *Phénoménologie de la perception*, qui a longuement médité sur ce sujet, il existe un lien indéniable entre le sujet percevant et le monde perçu :

Le monde objectif étant donné, on admet qu'il confie aux organes des sens des messages qui doivent être portés, puis déchiffrés, de manière à reproduire en nous le texte original. De là, en principe, une correspondance ponctuelle et une connexion constante entre le stimulus et la perception élémentaire¹².

Cette spontanéité éprouvée par la médiation des organes sensoriels manifeste avec netteté notre expérience de l'être-au-monde, vécue dans une *co*-présence à la fois essentielle et profonde : « Nous avons l'expérience d'un *Je*, non pas au sens d'une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps¹³ ». Ainsi, le monde s'insinue dans le *Je* et le *Je* « défait » s'inscrit désormais dans une implication réciproque « refaite », si bien que « Je saisis mon corps comme un objet-sujet¹⁴ ». Un poème de François Cheng correspond parfaitement à ce va-et-vient infini entre l'homme et le monde :

*L'éternité est là,
Un seul instant l'instaure.
L'instant où tu adviens
Et ouvres l'œil et vois
Qu'avant de t'effacer
Rien ne sera su par toi
Mais que tu vois, et loue.*¹⁵

9. Voir à ce sujet, Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit. ; Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

10. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 148.

11. *Ibid.*, p. 101.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010, p. 680.

13. *Ibid.*, p. 909.

14. *Ibid.*, p. 774.

15. François Cheng, *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005, p. 145.

Le chiasme du regardant et du regardé s'effectue effectivement dans l'emploi alchimique du pronom personnel « tu ». Mais avant de procéder à nos analyses et afin de mieux apprécier la valeur de cette richesse enfouie, on se propose de se référer au commentaire savoureux, fait par Cheng lui-même, d'une strophe célèbre d'un grand poète, Tao Yuanming :

*Je cueille les chrysanthèmes près des baies de l'Est
Voici que, insouciant, je perçois le mont du Sud.*

[.] En effet, dans le second vers, le verbe « percevoir » se trouve être *jian*. Or, ce verbe en chinois ancien voulait aussi bien dire « apparaître », de sorte que ce second vers peut avoir une autre lecture. Au lieu de « Voici que, insouciant, je perçois la montagne du Sud », on peut lire « Voici que, insouciant, apparaît le mont du Sud ». On sait que le mont du Sud – le mont Lu – ne livre tout l'éclat de sa beauté qu'au moment où se déchire soudain la brume. Ici, grâce au double sens du vers, on assiste à la scène : vers le soir, le poète se baisse pour cueillir les chrysanthèmes près des baies de l'Est ; voilà que, levant la tête, il perçoit la montagne ; mais comme le suggère le vers, son acte d'attraper la vue de la montagne coïncide avec l'apparition de la montagne même qui, se dégageant de la brume, s'offre à sa vue¹⁶.

Par le biais de ce qui s'y énonce, on voit que dans cette expérience quotidienne qui n'a, certes, rien d'extraordinaire, se révèle le foyer d'une communion totale avec le paysage qui sourd soudainement de son fond invisible. Dans le poème de François Cheng, le premier distique (*L'éternité est là, / Un seul instant l'instaure.*), nous semble-t-il, se constitue comme le moment de l'épiphanie où le sujet poétique, par une relation intime et particulière avec le monde, se livre entièrement à une sorte de re-naissance de soi et du monde qui, lui aussi, se régénère sous les yeux du sujet : « Ainsi, dans le cas présent, les deux vues se rencontrent pour former une parfaite adéquation, un miraculeux état de symbiose¹⁷ ».

Il n'est point étonnant dès lors que cette immédiateté éminemment chiasmatique, une fois incarnée dans l'expérience sensible et spatiale, puisse conférer à cet instant poétique un temps d'éternité. Ainsi, le temps se trouve cristallisé dans l'esprit du sujet, mais combien aussi celui de l'Univers.

Les deux distiques qui suivent donnent à lire cette apparition subite du monde qui se saisit toujours comme « un advenir, un avènement, pour ne pas dire une épiphanie, et plus concrètement un *apparaître-là*¹⁸ ». Dans le dernier vers où, à coup sûr, le « tu » mis en scène par l'énoncé est le sujet regardant qui, en se plongeant dans sa dimension pathique, contemple le monde et attend avec ferveur le moment de grâce où il sera vu par une réalité altérante : « Il se trouve, par une coïncidence heureuse, qu'en français aussi le mot *vue* a un

16. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, op. cit., p. 100-101.

17. *Ibid.*, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 98 ; l'auteur souligne.

double sens : la vue de celui qui regarde et la vue de la chose regardée¹⁹ » et c'est ainsi que le « tu » est celui qui cherche à renouer des échanges intimes avec ce qui l'entoure, ou, en d'autres termes, « il est aussi l'interlocuteur attendu²⁰ », qui, par le moyen d'un langage libéré de ses caractères abstrait et autarcique, redonne sens au monde et « loue » la plénitude de cette unité primordiale dans laquelle se trouve inclus l'individu.

Il reste un dernier point, sans doute capital, à explorer : stylistiquement, en désignant le sujet de l'énoncé au dernier vers par le pronom personnel « tu » au lieu d'un *je*, Cheng s'ingénie à éclairer que le sujet lyrique, s'effaçant, demeure incertain, ou même non identifiable pour laisser la place à l'altérité qui le traverse et l'image du sujet est à reconstruire dans et par le tissu poétique ; quant à la présence fulgurante de l'altérité qui apparaît sous forme de surgissement, le poète, lui conférant un statut identique à celui de l'homme, l'appelle également par la deuxième personne. En usant de ce procédé, non seulement le monde et le moi cessent de s'opposer pour converger vers un espace plus proche, plus intime, plus profond, mais aussi et surtout les deux « tu », en se croisant et s'interpénétrant, finissent par se confondre dans un tout inséparable, dont chacun se présente comme un dédoublement de l'autre, un autre de soi qui le déborde. On songe ici à une jolie formule de Philippe Jaccottet : « L'effacement soit ma façon de resplendir ». Le « moi », indice parfait de l'individualité, sceau excellent du statut créateur, s'efface au fur et à mesure qu'il pénètre les choses extérieures jusqu'à ce qu'il soit totalement immergé dans l'immensité du monde.

Dans l'esprit de François Cheng, le chant poétique que l'homme compose se doit d'être en connivence parfaite avec celui de l'univers dans lequel les dix mille êtres, avec chacun son timbre particulier, entonnent un chœur :

*Quand se tait soudain le chant de loriot
L'espace est empli de choses qui meurent
Tombant en cascade un long filet d'eau
Ouvre les rochers de la profondeur
Le vallon s'écoute et entend l'écho
D'immémoriaux battements de cœur²¹*

Pour Bachelard, la musique humaine ressortit à la *mimèsis* : « L'art a besoin de s'instruire sur des reflets, la musique a besoin de s'instruire sur des échos. Tout est écho dans l'Univers²². » Se faire écho, là est l'essentiel et un tel vœu vaut aussi pour Cheng qui veut accéder aux ondes infinies de la nature.

19. *Ibid.*, p. 101 ; l'auteur souligne.

20. *Id.*

21. François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 43.

22. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêveries*, Paris, José Corti, 1986, p. 259-260.

Dans la rêverie acoustique chengienne, le chant du « *loriot* » – cet oiseau dont le nom à la sonorité claire et liquide contient l'écho interne de la voyelle *o* – incarne le relais par excellence de la cascade, dont le redoublement intérieur de [ka] atteste déjà d'une parenté insoupçonnée. Par ailleurs, l'assonance en [o] qui répond à l'appel de l'eau met en valeur « la belle rondeur des sons²³ ». En effet, le poète tente de nous suggérer deux mouvements contradictoires qui s'ensuivent : le premier se marque dans les trois premiers vers par une dominance des allitérations en [s], combinée avec les consonnes occlusives sourdes ([p], [t], [f], [k]) et la chuintante ([ʃ]), qui concourent à peindre à l'esprit un sentiment de quiétude dans lequel les choses demeurent *passives* ; vient ensuite le son de la consonne vibrante [r] qui, en donnant à entendre la mélodie de l'eau, prolonge ce frémissement jusqu'à l'infini, renforcé par la consonne liquide tout au long du poème. Ce qui laisse entendre que la tranquillité se fait sentir d'autant plus que le glouglou du courant est saillant.

Si l'on pousse encore plus loin nos analyses, on aura remarqué que l'écoulement de la cascade s'identifie ici aux battements du cœur. Selon Michel Collot, « le siège de l'émotion est [...] fréquemment désigné [...] par le mot "cœur" ; mais celui-ci est alors employé dans sa double acception, affective et organique, et il devient une sorte de lieu d'échange entre le corps et l'âme, le dedans et le dehors, le moi et l'Autre²⁴ ». Il faudrait encore que le « cœur » « meure » pour que soit manifestée toute sa « profondeur » jusqu'alors enfouie. Ainsi, le cœur se retrouve en mesure de faire « écho » à l'eau » et au « loriot ». La rime croisée (ABABAB) imprime sur la page le mouvement même du battement du cœur. Arrivé à ce stade, le cœur purifié est en mesure d'entrer dans un état d'indistinction, auquel participent à la fois le poète et l'univers. Par le truchement de la correspondance phonique et du réseau d'échos, le signifiant et le signifié, le moi et le monde entrent en communion : « [S]'abîme dans cet état en soi où les choses et le moi s'oublient l'un l'autre, où la conscience et le savoir s'abolissent. Le corps pareil au bois desséché et le cœur à de la cendre éteinte, on se sent faire partie de la merveilleuse essence²⁵. » C'est dans ce sens que Cheng parle d'une sorte d'âme souterraine de l'homme et la rapproche de la « basse continue » de Jacques de Bourbon Busset :

Elle se situe à un niveau plus intime, plus profond que la conscience, parfois en sourdine, parfois étouffée, jamais interrompue cependant, et qui, à des moments d'émotion, ou d'éveil, se fait entendre. Se faire entendre et résonner, c'est sa manière d'être. Résonner, voilà le mot juste. Résonner en soi, résonner à la « basse continue » de l'univers vivant, c'est sa chance d'être immortelle²⁶.

23. *Ibid.*, p. 257.

24. Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 232.

25. François Cheng, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 30.

26. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, op. cit., p. 70-71.

L'émotion agit comme un trait d'union afin que le moi profond se libère de son monde enfermé pour aller à la rencontre du monde qui l'appelle; non l'univers inaccessible des Idées, mais l'univers vivant, donc sensible.

L'univers émouvant et le sujet ému

L'émotion issue d'un contact avec le monde extérieur prend forme, curieusement, depuis l'Antiquité de la Chine – en chinois, on dit *chujing shengqing*²⁷ : du contact avec le paysage extérieur naissent les sentiments ou émotions – particulièrement avec la pensée du grand philosophe Zhuangzi aux yeux de qui la Nature possède les mêmes dispositions sentimentales que l'être humain. Dans son œuvre, dont un chapitre s'intitule « L'école du premier principe », il écrit ainsi : « S'il était froid, c'était comme l'automne; s'il était chaud, c'était comme le printemps. Sa joie et sa colère se manifestaient selon le rythme des quatre saisons²⁸. » Cet énoncé constitue les toutes premières bases théoriques de la conception de l'émotion suscitée. Il affirme, à sa manière, que le monde, avec ses multiples facettes, son jeu dynamique d'éternelle alternance, émeut le cœur de l'homme et de son côté, l'homme ému se doit de s'inscrire dans l'ordre « émotionnel » du monde, et par-là, d'épouser l'infini mouvement d'ouverture et de fermeture cosmique. Dans la langue française, le vocable *sujet* est également un adjectif qui signifie « enclin à », « porté par inclination », « subordonné »; en ce sens, on serait tenté d'affirmer que le propre du moi est d'être *sujet* à l'émotion que lui imposent les éléments naturels d'autant plus que l'homme et le monde sont façonnés par les mêmes souffles. Il semble qu'on en trouve la confirmation dans le confucianisme de la Chine classique :

Selon la vision anthropologique que développe le confucianisme ancien [...] la nature humaine se définit essentiellement par son aptitude à percevoir des émotions, particulières et différenciées, qui constitue ainsi son individualité propre [...] Dans la mesure où elle est susceptible d'émotion [...] la conscience humaine [...] est en rapport immédiat avec l'ensemble des réalités qui existent au dehors d'elle (l'ordre du *wu*)²⁹.

Cette résonance affective en fonction des mutations continues du monde a été systématiquement développée par les lettrés sous le fameux nom de *xing* (incitation au contact du monde). Si, en Occident, la métaphore occupe incontestablement la place privilégiée dans l'art poétique, la Chine ancienne

27. En chinois, cette expression idiomatique s'écrit 触景生情, qui veut dire « scène qui rappelle des souvenirs du passé; évocateur du passé; susciter des sentiments profonds ».

28. Tchouang-tseu, *Œuvre complète*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard / Unesco, 1985, p. 67.

29. François Jullien, *La Valeur allusive*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 62-63.

considère le *xing* comme sa clef de voûte³⁰, parce qu'il met l'accent sur le rapport le plus immédiat, le plus spontané que l'homme entretient avec le monde.

Si jusqu'ici Zhuangzi n'a encore rien évoqué des expressions littéraire ou musicale donnant forme à cette émotion suscitée, il fallait attendre un disciple de Confucius Gongsun Nizi pour en donner une interprétation explicite dans son *Traité sur la musique*, un ouvrage dont les premiers mots sont cités par François Jullien :

Le surgissement de tout air de musique tire son origine du cœur de l'homme et l'ébranlement du cœur de l'homme est un effet produit par les réalités extérieures : cet ébranlement éprouvé en présence des réalités extérieures prend forme dans les sons de la voix. Un son en appelle d'autres, à l'unisson, d'où naît une variation³¹.

Ce passage est singulièrement important en ce qu'il met en lumière que l'origine de la manifestation artistique chinoise relève moins de la création d'une subjectivité, encore moins d'une inspiration divine, que d'une *incitation* venant de l'ensemble des phénomènes qu'offre le monde. En amont demeure donc le monde extérieur, et par la capacité de réceptivité du cœur qui « sait se rendre disponible, perméable, à l'influx mondain³² », l'homme est à même de transformer le sentir en un ressentir manifesté par le chant.

En effet, la première œuvre critique qui traite essentiellement de la poésie date de la fin du V^e siècle, est rédigée par Zhong Rong et s'intitule *De la poésie* (*Shipin*). Dans cette dernière, l'auteur poursuit certaines idées des Anciens tout en introduisant de nouveaux éléments, dont l'idée du souffle, *qi* :

Le souffle cosmique met en mouvement les réalités du Monde
et les réalités du Monde émeuvent l'homme :
il en résulte une oscillation de sa nature émotionnelle
qui se manifeste extérieurement dans la danse et le chant³³.

Ces quatre phrases ont exercé une influence on ne peut plus profonde sur l'ensemble de la littérature chinoise. Le sujet placé sous cet angle de vue est manifestement « [n]i démiurge, ni poète "créateur" – aucune conscience ne saurait être instaurée en instance autonome et ne peut s'imposer comme sujet absolu³⁴ ». Pour Cheng, le sujet à proprement parler n'est plus que cette goutte

30. En dehors de *xing*, on a aussi deux modes du discours poétique : à savoir le *bi* (métaphore), et le *fu* (expression directe). Mais c'est toujours le *xing* qui permet d'atteindre le sommet de la poésie traditionnelle, sachant que c'est Confucius qui est le premier à réfléchir sur ce procédé (*ibid.*, p. 67).

31. *Ibid.*, p. 62.

32. *Ibid.*, p. 63.

33. Zhong Rong, cité dans *id.*

34. *Ibid.*, p. 78.

d'encre qui, en se diluant et se répandant indéfiniment, finit par se résorber parfaitement dans le papier sur lequel est tracée la pulsation rythmique :

Dans l'imaginaire artistique chinois, l'encre incarne tout le virtuel d'une nature en devenir, et le pinceau, lui, l'esprit de l'artiste qui aborde et exprime cette nature qui attend d'être révélée. Ainsi, dans le pinceau-encre qui réalise le *yin-yun* se noue la charnelle relation entre le corps sentant de l'artiste et le corps senti du paysage. Au total, le *yin-yun* est bien cette qualité intrinsèque à une œuvre : un ordre unifiant surgi à l'intérieur même d'une *interaction* à multiples niveaux entre les divers éléments qui composent une matière, entre la matière et l'esprit, et finalement, entre l'homme-sujet et l'univers vivant qui lui-même est sujet³⁵.

Imprégné de cette haute spiritualité, Cheng a une soif insatiable de la rencontre de l'Autre, à l'instar de ses maîtres :

Évoquant le mont Jingting, le poète Li Po affirme : « Nous nous regardons sans nous lasser » ; à quoi fait écho le peintre Shitao qui, à propos du mont Huang, dit : « Nos tête-à-tête n'ont point de fin ». De tout temps en Chine, poètes et peintres sont avec la nature dans cette relation de connivence et de révélation mutuelle³⁶.

Certes, ce lyrisme est subjectif, mais il s'enracine profondément dans une tradition où l'émotion intérieure et le paysage extérieur sont inséparables, ce qui le rapproche des plus grands poètes chinois des Tang. Sa plénitude et sa justesse se manifestent par exemple dans ce poème tout à fait significatif :

*A l'extrême de l'automne
Nous parviendra encore
mêlé de mousses et de lilas
l'écho de la cascade
Ravivant le sang
ravivant le chant
Au creux de la roche fêlée*³⁷

D'emblée, on voit clairement que le poème s'ouvre sur un jour d'automne, sur le paysage singulier qu'offre cette saison. La présence humaine est introduite dans le deuxième vers par le pronom collectif « nous », au lieu d'un *je* qui se considérerait comme le centre du monde, témoignant d'un lyrisme ténu, très intériorisé, qui s'attache à renouer le lien vital avec l'extériorité et l'altérité, sans quoi la poésie ne pourrait ni advenir ni tenir.

Le verbe « *parviendra* », soigneusement choisi par le poète, revêt une valeur particulièrement importante : d'une part, le mot, désignant l'arrivée à destination, transforme l'être humain en destinataire et « l'écho de la cascade » en

35. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, op. cit., p. 152-153.

36. *Ibid.*, p. 103.

37. François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 54.

destinateur ; ainsi, le clivage entre le sujet et l'objet se trouve contesté et subverti ; l'homme, nous dit François Cheng, « pénétré de l'importance du sujet connaissant, agissant, créant », est conscient aussi « qu'un subjectivisme sans « garde-fou » verse dans l'arbitraire et conduit à une voie contraire à la vérité de la vie », parce que « poursuit-il, il faut à la conscience humaine non un complice chimérique ni un opposant stérile, mais un partenaire, un interlocuteur³⁸ » ; cette vision rejoint à un certain degré celle de Jean-Michel Maulpoix pour qui « [p]lutôt que vers un inaccessible idéal, le poète se tourne vers *l'autre*. Au lieu de s'évader vers les altitudes bleues, il demeure à l'intérieur de la communauté des hommes³⁹ ».

D'autre part, le verbe est employé au futur pour décrire l'effet sonore et retentissant que produit un écho comme si la vibration du son, chaque fois en s'atténuant, allait se produire de nouveau dans l'air. C'est ce qu'indique explicitement l'adverbe « *encore* » : en reprenant les mêmes sonorités que « *l'écho* », il n'en souligne pas moins cette impression de persistance du son propageant son onde à l'infini. Par ailleurs, l'emploi au futur transforme une expérience vécue dans le passé en un avenir qui invite tous les lecteurs à y participer activement et à revivifier ces moments extraordinaires qui se renouvellent sans cesse dans la mémoire.

Le son peut se promener dans l'air à sa guise, et il en est de même pour la senteur fraîche des mousses trempées de la première rosée et l'odeur délicieuse du lilas. Le poème, tel qu'il se montre à nous, se révèle le foyer où tout est tendu vers l'abolition des frontières qui servent à faire distinction, comme la raison discursive, et l'ouïe et l'odorat s'entremêlent dans un corps qui est lui-même une unité indistincte. L'effet de mélange se manifeste aussi dans celui des sonorités : dans le mot « cascade » sont contenus les derniers phonèmes de « mousses » et de « lilas ». Ainsi, les éléments qui composent le paysage deviennent-ils légers et éthérés. Les senteurs invisibles répandues dans le souffle réussissent à elles seules à nous suggérer la verdure des mousses et toute la beauté du lilas qui s'épanouit.

Si, jusqu'ici, l'auteur ne fait que parler de paysage, le cinquième vers, en introduisant l'élément liquide qu'est le sang bouillonnant dans les veines comme les filets d'eau de la cascade, ouvre une place à la présence humaine suscitée par ce qui se produit en dehors de lui.

Force est de constater que le verbe au participe présent, dont le sujet est sans doute l'ensemble du paysage décrit dans les premiers vers, a pour fonction de ranimer le sang coagulé et le chant enfoui. L'avènement du chant sous forme artistique ne peut trouver son origine que dans cette émotion suscitée. De surcroît, le « sang » et le « chant », marqués, de toute évidence, par l'assonance

38. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, op. cit., p. 131.

39. *Ibid.*, p. 12 ; l'auteur souligne.

[â] qui répond au mot précédent « ravivant » et les consonnes fricatives [ʃ] et [s], se découvrent indissociablement solidaires. Ce qui revient à affirmer que le « sang » et le « chant » (ou éventuellement la poésie), composés des mêmes éléments linguistiques, sont au fond consubstantiels et qu'ils se conditionnent mutuellement.

« *La roche fêlée* », qui se délivre de sa consistance infrangible au dernier vers, s'ouvre et se laisse habiter par la mélodie extérieure tel le tintement clair de la « cloche fêlée » baudelairienne. Le « creux » qu'on découvre au sein de la roche n'est rien d'autre que la métaphore d'un cœur vide ou qui se vide ou même vidé par les choses extérieures. Parvenu à ce stade de dépouillement intérieur, le cœur « *fêlé* » se trouve « mêlé de mousses et de lilas », mis en évidence même par le jeu de la rime. Avec Maulpoix, on peut parler à juste titre d'un chant « moins doué pour l'envol que pour le creusement⁴⁰ ».

Regardons un autre poème où « le moi, le monde et les mots s'émeuvent mutuellement⁴¹ » :

Midi le muet.
L'olivier mûrit son huile ;
La vigne mûrit son vin.
Les fourmis transportent leurs vivres
Le long d'un muret herbeux.
La campagne à perte de vue

*Tait sa joie d'être.*⁴²

Une longue liste énumérant « la pluralité simultanée de la présence du monde » s'offre à nous, et « elle se fixe pour but de transcrire [...] le kaléidoscope de la sensation initiale⁴³ » née de la rencontre d'un paysage quotidien. Cette simple énumération des petits faits qui se produisent indéfiniment dans la vie est considérée par Merleau-Ponty comme une sorte d'origine de notre pensée logique : « Nous n'admettons un monde préconstitué, une logique, que pour les avoir vus surgir de notre expérience de l'être brut, qui est comme le cordon ombilical de notre savoir et la source du sens pour nous⁴⁴ », parce que, explique Castin, « aux commencements se tient donc, dans l'optique phénoménologique, la chair, le monde sensible muet⁴⁵ ». Il est significatif à cet égard que Cheng s'est plu à situer le monde originellement « *muet* » au vers initial, avec son règne à la

40. Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 11.

41. Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 25.

42. François Cheng, *À l'orient de tout*, *op. cit.*, p. 137.

43. Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 22.

44. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1999, p. 260.

45. Nicolas Castin, *op. cit.*, p. 25.

fois spatial et temporel. Ce mutisme inhérent à l'éblouissement de la présence sensible est ici mis en œuvre non seulement par le caractère foncièrement silencieux des faits cités, mais aussi souligné et amplifié par les effets sonores : les vocables « *mûrit* », « *muret* » reprennent les sonorités initiales du mot « *muet* » et le vocable « *vue* » lui fait écho par l'assonance [u] ; le vers final, en embrassant la totalité dans son sein, s'achève sur le verbe « *tait* » qui, travaillé sur le plan du signifié, rejoint le signifiant « *muet* ». Un autre fait intéressant qui s'impose à nous, c'est que la structure énumérative et la syntaxe nominale s'y sont étroitement liées. Ici, la syntaxe nominale est porteuse d'une signification profonde qu'il conviendrait de dévoiler. Dans une telle tournure, le verbe y est absent, mais, paradoxalement, cette ellipse concourt à la libération de la place trop écrasante du sujet pour qu'il puisse établir une relation plus intime avec le monde, comme en témoignent les constatations de Collot :

L'ellipse du verbe [...] invente une nouvelle syntaxe, nominale, au profit d'une autre logique, d'une structuration différente du sens et de l'expérience. La phrase nominale, qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation *antéprédicative* au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement⁴⁶.

En s'appuyant sur de tels propos, on peut affirmer que l'effacement de la distinction entre sujet et prédicat confère au sujet un statut autonome susceptible de se libérer de toute sorte de détermination. Dans le vers « La campagne à perte de vue », ainsi que l'avance Collot, « il n'y a pas d'un côté un sujet, de l'autre un prédicat qui lui serait attribué de l'extérieur⁴⁷ » : « campagne » et « à perte de vue » désignent en effet la seule et même chose, comme si les deux vocables naissent d'un même fond indifférencié. Et dans ce cas, « l'absence de verbe, loin d'être une lacune, induit un effet de totalisation : l'énoncé prend une valeur absolue, puisque son champ d'application n'est plus restreint par un sujet délimité⁴⁸ ». Qu'en est-il du statut du sujet de l'énonciation ? En effet, avance ce critique, dans une phrase nominale, tout se passe « comme si l'énoncé « parlait de lui-même », sans le support d'aucune instance d'énonciation⁴⁹ », mais cela ne veut pas dire que le sujet énonciateur s'y est totalement effacé ; « simplement, il n'est plus repérable, isolable : on peut dire aussi bien qu'il est passé tout entier dans l'énoncé⁵⁰ ».

Ce raisonnement corrobore notre hypothèse que le poète lui-même, en contemplant le paysage, se transfigure naturellement en ce « *muret* » pour

46. Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 284.

47. *Ibid.*, p. 285.

48. *Id.*

49. *Id.*

50. *Id.*

regarder au plus près « *les fourmis* » en train de s'approvisionner tout au *long* du muret. Et avec la campagne qui se dérobe sans cesse à la vue, tel l'effet produit par l'horizon⁵¹, l'espace aussi bien intérieur qu'extérieur se trouve soudainement et merveilleusement ouvert et élargi.

Qui est précisément le sujet du verbe *taire* au singulier dans le dernier vers ? Le midi ? L'olivier ? La vigne ? Ou la campagne ? Ou encore le poète qui regarde ? Ce sera là notre dernière question. En effet, ni l'un ni l'autre, du végétal à l'insecte, de l'insecte à la campagne, du statique au mouvement, du temps à l'espace, du visible à l'invisible, tous les ordres, bien qu'ils se différencient l'un de l'autre, se rejoignent dans une union. Comment dire encore que l'être humain n'y est pas au rendez-vous ? À travers « [*La joie* » intense qu'il éprouve au contact du paysage, lui aussi plongé dans l'allégresse, il fait désormais partie intégrante de cette unité indissociable. Ce qui n'est pas sans rappeler une anecdote du *Tchouang-tseu* où le philosophe s'exclame : « Voyez comme les vairons se promènent tout à leur aise ! C'est là la joie des poissons⁵² ». Cet énoncé, simple en apparence, exprime combien le « moi » vibre à l'unisson des poissons et combien riche est le sens de la communion universelle.

En conclusion, l'émotion poétique qu'envisage François Cheng ne se voit pas « menacée de chuter dans le pathos et l'emphase⁵³ ». Au contraire, elle a permis au sujet lyrique d'accéder à une « esthétique de l'échange » fondée sur un *Je* qui « se délivr[e] de son Moi trop étroit »⁵⁴. À travers une écriture dépouillée, la poésie de François Cheng dévoile un des sujets cardinaux de la poésie contemporaine : ce jeu entre le moi et le monde, le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible. C'est dire que, dans cette poésie où la conscience de l'homme se confond et se fond dans celle de l'univers, une dimension spirituelle se dégage. Pour reprendre ses propres termes, sa poésie, tout comme les tableaux chinois « relevant d'une peinture non naturaliste mais spiritualiste », « est à contempler comme un paysage de l'âme », puisque « c'est de sujet à sujet, et sous l'angle de la confiance intime, que l'homme y noue ses liens avec la nature »⁵⁵. Bien qu'il emploie les vocables empreints de la spiritualité occidentale tels que « la transformation », « la transfiguration », « l'épiphanie », la transcendance qu'il vise n'est pas à entendre dans un esprit proprement religieux, mais plutôt à l'image du souffle cosmique à la fois esprit et matière,

51. Voir à ce sujet, Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

52. Tchouang-tseu, *op. cit.*, p. 143.

53. Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 10.

54. Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 146.

55. François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, *op. cit.*, p. 102-103.

car l'avènement de la transcendance ne peut se faire que dans l'immanence, dans *l'ici et le maintenant*, comme le rappelle à juste titre Jullien :

Il ouvre le naturel sur le spirituel, comme le visible sur l'Invisible, mais celui-ci n'est pas pour autant sur-naturel : inutile, en effet, d'invoquer pour cela quelque mysticisme ineffable ou de se perdre dans une spiritualité douteuse, car ce spirituel découle des seules procédures à l'œuvre et sans en décoller⁵⁶.

Une telle poésie ne se conçoit plus comme une finalité en soi et par soi, ou une vérité définitive et irréfutable, mais plutôt comme un espace d'incertitude, de tâtonnements, et de questionnements. Elle ne demande qu'à être un passage où se rencontrent furtivement la matière et l'émotion.

Références

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêveries*, Paris, José Corti, 1986.
- CASTIN, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- CHENG, François, *Cinq Méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.
- , *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- , *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005.
- , *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, 1998.
- COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- , *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- , *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- JARRETY, Michel, « Sujet éthique, sujet lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 127-146.
- JULLIEN, François, *La Grande Image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- , *La Valeur allusive*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010.
- , *Le Visible et l'invisible suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1999.
- STRAUS, Erwin, *Du sens des sens*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000.
- TCHOUANG-TSEU, *Œuvre complète*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard / Unesco, 1985.

56. François Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 132.



Le saint sans Dieu : la sainteté athée dans *La Peste* d'Albert Camus

MOHAMED CHROUH

*Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur.
Mais je sais que quelque chose en lui a du sens, et c'est
l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir¹.*

Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*

*Il est bien certain que jamais, à aucune époque, les hommes
ne furent aussi éloignés de Dieu, aussi contempteurs de la
Sainteté qu'il exige, et jamais pourtant la nécessité d'être
saints ne fut aussi manifeste².*

Léon Bloy, *Méditations d'un solitaire en 1916*

Le problème du mal tient une place considérable dans *La Peste*, roman d'Albert Camus publié en 1947. Le contexte épidémique engendre le surgisement de ce problème et l'impose avec toute l'évidence de la souffrance subie par Oran. Dans ce qu'il appellera son roman le plus antichrétien³, Camus substitue « [à] l'ancien régime du mal (homme fautif, Dieu vengeur, monde mauvais) [...] un nouveau régime : homme responsable, Dieu silencieux, monde à construire »⁴. Compte tenu de cette substitution, l'étonnement du lecteur relativement à l'idéal de sainteté auquel aspire Jean Tarrou, personnage important qui croit l'humanité laissée à elle-même sous un ciel vacant, ne peut être que légitime. Que devons-nous comprendre de cette improbable alliance dont le personnage souligne lui-même le caractère problématique : « Peut-on être un

1. Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, 1948, renouvelé en 1972, p. 71.

2. Léon Bloy, « chapitre XXVI », *Méditations d'un solitaire en 1916*, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1969, tome IV, p. 275.

3. Aurélie Palud, *La Contagion des imaginaires : l'héritage camusien dans le récit d'épidémie contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 49.

4. *Ibid.*, p. 55.

saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui⁵ ». La présente étude s'attachera à répondre à la question suivante : comment le texte dessine-t-il le rapport entre sainteté et athéisme de sorte à permettre la conciliation de ces deux termes apparemment contradictoires ? La réponse à cette question permettra de cerner l'importance spécifique de la notion de sainteté dans un contexte athée et de saisir un sens qui eut été perdu si, à l'évocation de cette même sainteté, le texte avait préféré celle d'une forme ou d'une autre d'abnégation ou d'héroïsme. Avant toute chose, nous présenterons ce que la recherche a pu dire du thème de la sainteté sans Dieu dans *La Peste*. Ensuite, pour comprendre comment une sainteté sans Dieu fait sens, il faudra d'abord mettre en évidence les motifs traditionnels de la sainteté, cristallisés par le personnage de Tarrou, en privilégiant la dimension hagiographique du récit que ce dernier fait de sa propre vie à l'occasion d'un échange avec Rieux. Après avoir explicité les éléments textuels permettant de rapprocher Tarrou des saints chrétiens, il s'agira d'exposer le renversement que le texte opère sur des aspects essentiels de la sainteté, sans pour autant dépouiller le projet de Tarrou de son caractère sacré. En d'autres mots, nous montrerons comment la sainteté survit à l'absence de Dieu, notamment en lui substituant l'être humain, fondant ainsi une sainteté humaniste (dont les caractéristiques ne manqueront pas d'être définies). Puis, nous verrons comment la place que Bernard Rieux ménage à Tarrou dans sa chronique de la peste peut être interprétée comme une forme de sanction laïque pouvant évoquer la sanctification. Enfin, nous verrons en quoi cette sanction n'est pas absolue, en tant qu'elle ne confère pas au personnage de Tarrou une hégémonie morale, puisque le roman érige d'autres modèles de vertus qui ne sauraient être réduits à la sainteté.

Il n'existe à peu près pas d'études sur la sainteté *intra-muros*, qui se borneraient à *La Peste* comme le bacille à Oran. Il semble que ce thème soit toujours pris dans un système camusien plus large (moral ou politique), réduit à un élément d'un ensemble. Ainsi, pour peu que l'on s'intéresse à ce que la recherche a pu dire de la sainteté sans Dieu dans *La Peste*, on se retrouve rapidement en train de lire des études qui cherchent moins à problématiser ce thème dans son contexte romanesque qu'à le situer, à le traiter comme une étape dans l'évolution de la pensée camusienne. Soit qu'on le considère comme un exemple parmi d'autres du rapport ambivalent que Camus entretenait avec la religion chrétienne⁶, auquel cas les extraits de *La Peste* voisineront des passages tirés d'entrevues, de conférences ainsi que d'autres œuvres dans les-

5. Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 235. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées dans le corps du texte par l'abréviation *LP* suivie du numéro de page.

6. Voir par exemple : Adela Gligor, « Le sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du xx^e siècle : cahier XXXV*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 43-61. Aussi, Rosario

quelles Camus livre son point de vue sur le christianisme (il s'agit alors pour le critique de dégager une cohérence dans le rapport de l'auteur au religieux), soit qu'on le considère comme la représentation romanesque de nombreuses idées développées dans ses écrits philosophiques en général, et dans *L'Homme révolté* en particulier⁷.

Pierre-Henri Simon, par exemple, emboîtant le pas à Roland Barthes pour qui *La Peste* était l'« acte de fondation d'une morale »⁸, voit en Tarrou et Rieux des humanistes⁹ et en la sainteté un « instinct altruiste »¹⁰.

Ainsi, si la sainteté est souvent saisie par la critique, c'est toujours par sa prise morale ou politique, et jamais par sa prise esthétique ou générique. Autrement dit, il n'est jamais question d'hagiographie quand on parle de la sainteté dans *La Peste*. Ce mot, lorsqu'il est mis en rapport avec l'œuvre de Camus, est plutôt réservé à son dernier recueil de nouvelles, intitulé *L'Exil et le royaume*¹¹. Il semble que vraisemblablement, la dimension hagiographique de *La Peste* n'ait tout simplement pas intéressé la critique. Nous ne pouvons qu'espérer que cette indifférence ne soit pas due à la futilité de l'entreprise.

C'est peut-être Arnaud Corbic qui, dans *Camus et l'homme sans Dieu*, propose l'analyse la plus originale du thème de la sainteté sans Dieu chez Camus. Corbic, en se référant au théologien Dietrich Bonhoeffer, tente de montrer que l'esprit anti-chrétien du roman ne s'oppose pas à la Révélation, mais plutôt aux dérives auxquelles elle sert de source. Pour ce faire, il pose une définition du chrétien qui permet la conciliation de l'humanisme / sainteté de Tarrou avec la Révélation. Pour Boenhoffer, nous dit Corbic, être chrétien, ce n'est pas être un homme religieux, mais bien un homme tout court. Il fonde notamment cette définition – qui peut surprendre à juste titre – sur l'idée que « Dieu lui-même s'est révélé en un homme "avec" et "pour-les-autres", en Jésus »¹². C'est une certaine abnégation de l'homme, une commisération qui le fait chrétien. Corbic rajoute, pour insister sur le pélagianisme de Boenhoffer, que

le chrétien suit le Christ en devenant radicalement homme, et non pas dans des pratiques religieuses. Dès lors, l'« être chrétien » (Christsein) reçoit de l'incarnation

D. Leparulo, *The Archetype of Christ in the Works of Albert Camus and Antoine De Saint-Exupéry*, Thèse de doctorat, The Florida State University, Tallahassee, 1991.

7. Voir par exemple : Jean Onimus, *Camus face au mystère*, Paris, Desclées de Brouwer, 1979 ; en particulier les pages 91 et 92 du chapitre « Un humanisme athée ».

8. Roland Barthes, « La Peste – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes*, t. 1 (1942-1965), Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 454.

9. Pierre-Henri Simon, *Les Témoins de l'homme*, Paris, Presses de Sciences Po, 1960, p. 191-192.

10. *Id.*

11. Cornelia Ruhe, « Héros et sainteté. La conception du personnage dans *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus », dans Daniel Bengsch et Silke Segler-Messner (dir.), *Depuis les marges : les années 1940-1960, une époque charnière*, Berlin, Schmidt, 2016, p. 43-59.

12. Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 158.

sa signification ultime: c'est être homme, c'est devenir humain au sens plein du mot, et, dans le contexte déshumanisant de la prison et des bombardements où Boenhover a vécu, ou celui de la peste chez Camus, le rester¹³.

Ce bref tour d'horizon achevé, tâchons d'oublier un peu Camus en nous bornant le plus possible au texte du roman.

Pour mieux cerner le rapport entre sainteté et athéisme, il importe de dégager les différents motifs qui permettent de considérer attentivement la sainteté dans un texte où elle semble n'occuper qu'une place superficielle. La sainteté dans *La Peste* n'est pas qu'épidermique; si elle affleure ici et là, en quelques mentions textuelles, elle occupe aussi les profondeurs du texte. C'est en saisissant ces émergences de la sainteté que nous pourrions mettre à jour la dimension hagiographique du texte. Celle-ci se décline d'abord par la caractérisation de Tarrou, auquel sont attribuées certaines des qualités traditionnellement attachées aux saints de l'hagiographie médiévale. La première de ces qualités consiste en une certaine excentricité. Tout comme le saint est «en rupture¹⁴» défini par sa «marginalité¹⁵», Tarrou est «singulier» (*LP*, p. 120), un «intéressant personnage» (*LP*, p. 29) aux carnets duquel on reconnaît une certaine «bizarrerie» (*LP*, p. 29), et dans lesquels on peut lire sa «*curieuse satisfaction* [nous soulignons] de se trouver dans une ville [Oran] aussi laide par elle-même» (*LP*, p. 29). Une autre des qualités que Tarrou partage avec les saints se manifeste quand il déclare que «la seule chose qui [l']intéresse, c'est de trouver la paix intérieure» (*LP*, p. 32), rappelant par cette volonté la béatitude à laquelle aspiraient les saints.

À ces correspondances s'ajoute un autre aspect de la dimension hagiographique du texte: la présence de ce qui pourrait être considéré comme une microhagiographie. En effet, il est remarquable que le seul personnage dont la vie soit racontée, ou du moins dont le passé soit évoqué de manière plus substantielle que n'importe quel autre personnage, soit aussi celui qui érige la sainteté en idéal. Mais ce récit enchâssé ne pourrait-il pas être considéré comme une simple parenthèse biographique? Peut-être. Mais dans la mesure où il présente plusieurs *topoi* hagiographiques, ce serait occulter une dimension importante de ce passage que de le réduire à un simple récit au contenu biographique. L'un de ces *topoi* consiste à intégrer dans la vie du saint une période durant laquelle il «aura été [...] un grand pécheur¹⁶», provoquant ainsi un «renversement de situation oppos[ant] l'avant et l'après, afin de mieux mettre en valeur le

13. *Ibid.*, p. 159.

14. Alexandre Salas, *Sainteté et modernité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 8.

15. Aude Bonord, *Les Hagiographes de la main gauche: variations de la vie de saints au xx^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 133.

16. Alexandre Salas, *op. cit.*, p. 10.

triomphe des tentations et la force même de la Grâce¹⁷ ». Or, Tarrou reconnaît justement avoir, par son implication dans des mouvements de lutte politique, « indirectement souscrit à la mort de milliers d'hommes, qu'il] avai[t] même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l'avaient fatalement entraînée » (*LP*, p. 229). Ainsi, le « bonhomme toujours souriant » (*LP*, p. 28), avant de tenir la vie pour inviolable, avait toléré le meurtre perpétré au nom de certaines idées. Aussi, ce revirement est marqué par une forme d'humilité qui, sans être tout à fait la même que celle qu'ont pu éprouver les saints, n'en diffère pas essentiellement, à savoir la honte : « [J]'ai honte, honte à mourir d'avoir été, fût-ce de loin, fût-ce dans la bonne volonté, un meurtrier à mon tour » (*LP*, p. 229). Si la mortification n'est pas physique comme elle l'est parfois chez les saints familiers des pratiques ascétiques, du moins est-elle morale. Rajoutons, et c'est peut-être le *topos* le plus indissociablement lié aux saints, que Tarrou témoigne par son action d'une grande sollicitude à l'égard des malades. Allant au-devant de la mort dont Rieux l'avertit qu'elle risque à deux chances sur trois de s'abattre sur lui (*LP*, p. 122), il propose, de son propre chef, d'organiser des brigades sanitaires auxquelles, « naturellement, [il] participer[a] » (*LP*, p. 117). Or, on ne compte plus les saints qui, bravant la mort, se sont consacrés au soin des lépreux, pestiférés et autres souffrants.

Le dernier terme de cette série de correspondances de *topoi* est « [l]a rencontre entre deux saints [...] autre thème cher à l'hagiographie, donnant lieu à une scène édifiante, à un concours d'humilité réciproque¹⁸ ». Il se manifeste dans un échange entre Rieux et Tarrou, qui sans constituer le suprême degré de la rivalité, évoque néanmoins cette confrontation entre deux modesties dont l'une s'affirme paradoxalement plus grande que l'autre. À Tarrou qui déclare « [j]'essaie d'être un meurtrier innocent. Vous voyez que ce n'est pas une grande ambition » (*LP*, p. 231), Rieux rétorque : « [J]e me sens plus de solidarité avec les vaincus qu'avec les saints. Je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme » (*LP*, p. 232), ce à quoi Tarrou répond : « [N]ous cherchons la même chose, mais je suis moins ambitieux » (*LP*, p. 232). Ainsi, l'aspiration de Rieux le porte vers un statut qu'il juge subalterne à celui du saint, et Tarrou replonge sous ce simple statut d'homme. Évidemment, Rieux n'aspire pas à la sainteté, ou du moins ne désigne-t-il pas ainsi ce à quoi il aspire. Cela dit, dans la mesure où il fait preuve d'une humilité analogue à celle de Tarrou en rejetant l'exceptionnel et l'unicité connotés par la sainteté, lui préférant l'universalité de la condition d'homme, et que, comme c'est le cas pour Tarrou, ses actions sont commandées par une abnégation totale, Rieux fait un bon « saint de concurrence ».

17. *Id.*

18. *Id.*

Si la caractérisation de Tarrou suffit à lui ménager une place dans la galerie du personnage saint en général, certains traits le rattachent à un saint en particulier : Saint-Roch de Montpellier. Ce dernier, nommé à trois reprises dans le texte (*LP*, p. 88, 142, 203) sans jamais être rapporté à Tarrou, a néanmoins ceci en commun avec lui qu'il est le fils d'un fonctionnaire de la justice : « avocat général » pour Tarrou et magistrat pour Saint-Roch¹⁹. Mais le lien le plus évident entre ces deux personnages est le soin apporté aux malades. En effet, Saint-Roch est le saint des malades et des pestiférés. Enfin, comme Saint-Roch qui, à la suite du décès de ses parents survenu alors qu'il n'avait pas encore vingt ans, a abandonné sa situation prospère, Tarrou a « connu la pauvreté à dix-huit ans, au sortir de l'aisance²⁰ », après avoir quitté son foyer. Le saint comme le personnage de Camus ont abandonné une situation matérielle avantageuse pour se lancer dans des pérégrinations marquées par la précarité, et dont le but était de répandre le bien.

Ainsi, la caractérisation de Tarrou, soulignant notamment sa singularité et son abnégation, établit une proximité avec la figure du saint telle que définie par l'hagiographie médiévale. Cela dit, si Tarrou présente certains traits permettant cette analogie, il prend à divers égards le contrepied de la sainteté. La plus grande distinction qui le sépare des saints traditionnels est évidemment l'athéisme, ou du moins la croyance en un Dieu indifférent au sort des hommes qu'il a désertés (mais cette nuance importe peu, la solitude de l'homme étant ici l'essentiel). C'est bien cette distinction qui constitue le point névralgique du présent travail, et qui est à la source de l'apparente contradiction qu'il s'agit ici de résoudre.

L'athéisme pose bien problème quand il est question de sainteté, puisqu'« [à] l'origine, Dieu seul est saint, et ce n'est qu'à partir de cette perfection originelle qu'il devient possible de ratifier la sainteté de tel ou tel destin²¹ ». Dès lors que Dieu est délaissé, l'apparente contradiction entre sainteté et athéisme surgit avec toute la force de l'évidence. Si le saint mérite toujours son titre par rapport à Dieu, en rapport de quoi Tarrou mérite-t-il le sien ? En un mot, qu'est-ce qui vient se substituer à Dieu pour le saint laïc ? Il semble que la réponse soit l'homme, faisant ainsi de la sainteté dont il est question dans *La Peste* un état essentiellement humaniste et anthropocentrique plutôt que théocentrique.

Tarrou manifeste à l'endroit de l'homme une volonté d'entrer en communion qui rappelle le désir des saints de s'imprégner de Dieu. En effet, les deux mots sous les signes desquels il place son rapport à l'homme : la « sympathie » (*LP*, p. 231) et « la compréhension » (*LP*, p. 123) en sont un témoignage éloquent. Cette sympathie doit être comprise sous une acception particulière du mot :

19. François Giry, *Vie de Saint Roche*, [éditeur non identifié], 1992.

20. *Ibid.*, p. 227.

21. Alexandre Salas, *op. cit.*, p. 10.

celle d'une participation à la douleur d'autrui. C'est bien cette commisération, désignée comme « chemin qu'il fa[ut] prendre pour arriver à la paix » (*LP*, p. 231), qui se donne à lire dans cette déclaration de Tarrou : « [C]'est pourquoi j'ai décidé de me mettre du côté des victimes, en toute occasion » (*LP*, p. 231). Pour ce qui est de la compréhension, dont il dit qu'elle est sa « morale » (*LP*, p. 122), elle peut être comprise, à l'aune du refus proféré par Tarrou d'assumer le rôle de juge à l'égard de ceux qui tuent au nom de principes : « Je sais aussi que je ne puis apparemment juger ces autres » (*LP*, p. 230), comme une indulgence, une tolérance. Ainsi, Tarrou, débonnaire avec les victimes et indulgent envers les bourreaux, rappelle les saints qui non seulement exaltaient la faiblesse en se vouant par exemple au soin des souffrants, mais allaient, conformément à leur miséricorde extrême qui émulait celle de Dieu, jusqu'à pardonner à leurs bourreaux, ceux-là mêmes qui ont assumé à l'égard de leur vie le rôle de juge.

Pour mieux comprendre l'engagement de Tarrou envers l'humanité, il faut s'intéresser à la conversion, thème incontournable de l'hagiographie. Festugière décrit cette conversion de la manière suivante : « Il s'est produit quelque chose d'inattendu, d'imprévisible, Dieu a parlé. Il s'est fait connaître à l'homme par une sorte de révélation directe²² ». Pour Tarrou, cette chose inattendue et imprévisible, c'est le procès auquel l'invite son père. Lui qui n'avait de « ce qui se passait dans un tribunal [...] qu'une idée fort abstraite et qui ne [l]e gênait pas » (*LP*, p. 226), subit un bouleversement radical en assistant à ce procès. Que ce soit véritablement ce procès qui soit à l'origine d'une révolution de principe, cela est corroboré par la répétition de l'indice temporel « À partir de ce moment-là [...] À partir de ce moment-là » (*LP*, p. 227), qui ancre la conversion dans le temps.

Mais quel était ce procès ? Ce dernier mettait sur le banc de l'accusé un homme condamné à mort. Ce qui est remarquable dans ce passage, et qui d'ailleurs s'inscrit toujours dans la logique de conversion caractérisant la sainteté chrétienne, c'est la place qu'y occupe la révélation. En effet, ce qui se révèle à Tarrou n'est pas Dieu, ce qu'il contemple n'est pas la Grâce, c'est l'homme, dont il dit qu'il n'a eu « d'yeux que pour lui » (*LP*, p. 226). Cette fixation du regard qui s'abîme dans l'objet de la contemplation, par un passage de l'abstraction (rappelons que Tarrou n'avait qu'une conception abstraite des procès) à la concrétude, lui « révèle » véritablement l'homme qu'il voit. Tarrou déclare : « Mais moi, je m'en aperçois brusquement, alors que, jusqu'ici, je n'avais pensé qu'à travers la catégorie commode d'inculpé » (*LP*, p. 226). Ainsi, tout est comme si la lentille d'abstraction possédant la vertu de ne laisser passer à l'œil que la culpabilité en retenant l'humanité était « brusquement » retirée. Tarrou ne voit plus « à travers » quoi que ce soit, il voit directement ; l'humanité lui est révélée

22. André-Jean Festugière, *La Sainteté*, Paris, Presses universitaires de France, 1942, p. 106.

dans tout ce qu'elle a de vulnérable et d'insignifiant. L'homme est rendu à lui-même lorsque l'artifice du langage est dissipé par l'expérience sensible. Cette révélation est marquée par la multiplication de détails mineurs relatifs au coupable : « Le nœud de sa cravate ne s'ajustait pas exactement à l'angle du col. Il se rongea les ongles d'une seule main, la droite » (*LP*, p. 226). Cette hypotypose rend vivant et réel ce que le signe de « d'inculpé » laisse inerte. Tarrou termine même sa description par « vous [Rieux] avez compris qu'il était vivant » (*LP*, p. 226). Ainsi, c'est la vie au sein de l'homme qui frappe Tarrou comme c'est Dieu qui transporte le saint. L'importance de la vie est encore accentuée par ce pléonasme, qui sert ici de figure d'insistance : « [J]e sentais qu'on voulait tuer cet homme vivant » (*LP*, p. 226). Ainsi, cette qualité implicite à tout individu qu'on désire tuer, qui est celle d'être vivant, est dévoilée, révélée par ce pléonasme. C'est ici que le principe fondant la sainteté à laquelle Tarrou aspire se manifeste pleinement : la vie humaine. Ce qui est sacré, inviolable, c'est cette vie. Si « tuer un homme vivant » n'est pas une simple tautologie, mais une réaffirmation du respect absolu dû à la vie humaine, c'est que l'abjection du meurtre est si terrible qu'elle ne semble pouvoir se justifier que par l'oubli de ce qu'un homme tué était un homme vivant. Comme si le meurtre ne pouvait qu'être injustifiable dès qu'on rappelait à son auteur la vie qui habite la victime.

C'est bien cette vérité humaniste, celle de la valeur sacro-sainte de la vie humaine, qui se substitue à Dieu dans la sainteté laïque de Tarrou. Cette vérité est révélée non pas à la vue de Dieu, mais à celle d'un être humain dont la vie apparaît avec toute l'évidence du respect qui lui est dû. De plus, cette vérité occupe relativement à la rationalité un statut épistémologique analogue à celui, divin, qui hiérarchise la connaissance chez les saints.

Ce statut est avant tout caractérisé par une dévalorisation du raisonnement, susceptible d'être fallacieux et trompeur. Le père de Tarrou, avocat appelant à la mort de l'accusé, est décrit comme ayant une « bouche [qui] grouillait de phrases immenses, qui, sans arrêt, en sortaient comme des serpents » (*LP*, p. 226). Ainsi, la parole, en ce qu'elle a de rhétorique (l'avocat voulant convaincre), est assimilée au serpent, animal fortement connoté par la fourberie, et qui, est-il besoin de le rappeler, en tentant Adam et Ève, perdit le genre humain. Il n'est pas indifférent que l'animal dont la perfidie causa la Chute soit assimilé aux paroles voulant provoquer la mort. Aussi, quand Tarrou exprime ses scrupules à ceux au côté desquels il a mené des luttes politiques en Europe, ceux-ci lui « disaient qu'il fallait réfléchir à ce qui était en jeu et ils [lui] donnaient des raisons » (*LP*, p. 229). La réflexion, la rationalité et l'argumentation servent toutes à justifier la violation de ce que Tarrou-saint tient pour sacré, à savoir la vie.

Le régime épistémique dans lequel s'inscrit la révélation vécue par Tarrou est celui de l'expérience. En effet, le personnage de Camus comprend d'abord

l'abjection du meurtre en assistant au procès. Mais ce procès n'engendre que le projet d'abolir la peine de mort, projet dont la réalisation s'accommodera du meurtre, jugé comme moyen nécessaire. Ainsi, la conversion de Tarrou n'est pas complète après le procès. Ce qui détermine définitivement sa trajectoire, c'est l'expérience qu'il fait d'une exécution en tant qu'observateur. Cette expérience, comme avec le condamné, le tire de l'édulcoration de l'abstraction pour le jeter dans la brutalité du sensible. En effet, Tarrou réfute la fidélité des représentations graphiques des exécutions telles qu'elles figurent dans « [les] estampes et [les] livres » (*LP*, p. 228) pour y substituer un témoignage de première main. Sa description se fait d'ailleurs par le biais d'une structure anaphorique interrogative qui martèle le même « Savez-vous que [...] Savez-vous que [...] Savez-vous que » (*LP*, p. 228), comme si la présence à l'exécution permettait l'acquisition d'un savoir, mais d'un savoir insensible à toutes les raisons, qui transcende le plan rationnel de la pensée. La valorisation d'un savoir cataleptique relatif à la valeur de la vie humaine ainsi que la dévalorisation d'un savoir réflexif permettant de pondérer cette valeur au nom de principes, trouvent leur expression la plus claire dans le passage suivant : « Mon [Tarrou] affaire à moi, en tout cas, ce n'était pas le raisonnement. C'était le hibou roux [le condamné] [...] Mon affaire, c'était le trou dans la poitrine [du fusillé] » (*LP*, p. 229). Ainsi, « l'affaire » de Tarrou, c'est le sensible, la concrétude de la douleur subie par l'homme. Nous retrouvons ici la sympathie qu'il tient comme sentier vers la paix, qui le rapproche de la douleur des victimes et désarme le discours des bourreaux. Ainsi, dans *La Peste*, « [é]rigée contre la thématique de l'Apocalypse, la vie du Saint se mue en hymne à la vie et non à la grandeur de Dieu²³ ».

Ce phénomène correspond d'ailleurs à ce qu'Aude Bonnard observe dans son étude sur les hagiographies du XX^e siècle : « Nos auteurs discréditent plus largement le savoir rationnel et élitiste au profit d'une connaissance du cœur qui habite des figures modestes²⁴ », et qui peut être rapporté à un passage de la célèbre *Imitation de Jésus-Christ* de Thomas de Kempis ; « [q]uand j'aurais toute la science du monde, si je n'ai pas la charité, à quoi cela me servirait-il devant Dieu, qui me jugera sur mes œuvres²⁵ ». Ainsi, Tarrou s'inscrit parfaitement dans cette logique de la compassion en poursuivant une sainteté « opposant l'empathie à la spéculation intellectuelle pour appréhender le monde »²⁶.

Nous avons vu que la sainteté de Tarrou substituait à Dieu la figure centrale de l'être humain. De plus, si le personnage de Camus présente certaines caractéristiques traditionnellement attachées aux saints, celles-ci se sont développées

23. Aude Bonnard, *op. cit.*, p. 290.

24. *Ibid.*, p. 139.

25. Kempis Thomas, *L'Imitation de Jésus-Christ*, 1350-1450, cité dans Aude Bonnard, *op. cit.*, p. 139.

26. Aude Bonnard, *op. cit.*, p. 140.

en réponse à une conversion dont l'origine est tout humaine. Vérité révélée du caractère de la vie humaine, commisération et sacrifice au nom de cette vérité ; Tarrou réunit des attributs fondamentaux du saint. Cela dit, reconnaître ces vertus et le principe suprême auquel elles se rapportent, puis déclarer la sainteté laïque de Tarrou, c'est faire abstraction d'un élément essentiel de la sainteté traditionnelle : la canonisation. En effet, la sainteté « tient aussi et surtout – c'est son étymologie même [sanctus] – à la *sanction* qui la reconnaît telle *a posteriori*²⁷ ». Mais la sainteté peut-elle être sanctionnée sans Dieu ? Répondre par la positive devient possible dès lors que l'on établit une homologie entre le principe en vertu duquel un saint mérite ce titre et celui en vertu duquel Tarrou devrait mériter le sien. Autrement dit, il faut, pour parler d'une sanctification dans le cas de Tarrou, admettre que l'absolu qui détermine sa conduite (l'humanité en tant qu'elle possède une valeur suprême) puisse tout autant être à l'origine de sa sainteté que Dieu est à la source de celle des chrétiens. Dans chaque cas, c'est ce qui détermine la conduite, et ce à quoi on reconnaît une valeur suprême qui sert d'assises à la reconnaissance de la sainteté.

Le premier problème qu'il faut résoudre, c'est le caractère posthume de la sainteté. Comment un laïc peut-il être saint sans Dieu, et donc sans vie après la mort ? La réponse est simple : il faut être saint de son vivant. C'est ce qui se donne à comprendre de ces mots que Rieux adresse à un Tarrou, agonisant, luttant contre la peste : « Non, dit-il. Pour devenir un saint, il faut vivre. Luttez » (*LP*, p. 257). Ainsi, la sainteté, si elle est poursuivie pour les hommes, doit s'atteindre parmi eux.

Pour savoir si la canonisation peut trouver une correspondance laïque, il faut rappeler que *La Peste* est un texte à narration homodiégétique, où celle-ci est assumée par le docteur Rieux. En ceci il constitue un témoignage des événements qui se sont déroulés à Oran, mais un témoignage ayant résulté d'une sélection des faits, dans la mesure où toute chronique résulte de choix arbitraires. Nous avançons l'hypothèse que si ce témoignage sert d'équivalent laïque au procès de canonisation, c'est un procès au verdict mitigé.

Commençons par voir en quoi le texte se fait l'équivalent d'une canonisation, avant de présenter ce qui l'en détourne.

Si ce sont les hommes qui, au nom de Dieu, jugent de la sainteté chrétienne, il semble approprié que ce soit les hommes qui, au nom de l'humanité, jugent la sainteté humaniste. Or, Rieux est cet homme particulier qui témoignera de la sainteté de Tarrou en lui ménageant une place singulière dans sa chronique, celle d'un ami.

Pour comprendre la place de Tarrou dans la chronique, il faut mentionner que le narrateur, dès les premières pages, précise que « [s]a tâche [celle du chro-

27. Alexandre Salas, *op. cit.*, p. 9.

niqueur] est seulement de dire: "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qui est dit», en ajoutant que son implication «l'autorise à faire œuvre d'historien» (*LP*, p. 12-13). Mais il semble que la prétention d'objectivité, à laquelle répond notamment le style sobre de l'écriture²⁸, soit contredite par la présence de certains passages empreints d'une grande tendresse (pensons à la scène de la nage nocturne).

Aussi, le médecin, la figure antithétique par excellence de tout ce à quoi Tarrou s'oppose (le meurtre, la peste, réelle ou allégorique), celui qui par définition est toujours du côté de la victime, du malade, celui dont la fonction essentielle est de préserver et de sauver la vie, le gardien du temple humain, non seulement lui accorde une place extraordinaire dans sa chronique, mais le reconnaît comme ami. Voilà ce qui peut constituer une reconnaissance analogue à celle que l'Église a pu témoigner aux saints chrétiens. Rappelons aussi que si le texte comporte un caractère hagiographique, de par la parenthèse biographique de Tarrou, c'est bien Rieux qui, dans la diégèse, choisit d'inclure cette même parenthèse. Il est bien l'hagiographe puisqu'il a le dernier mot sur le contenu du texte. Il relaie ainsi la vie, mais aussi les convictions de Tarrou, comme en réponse à l'amnésie qui frappe la ville au retour de l'allégresse, après que la peste ait disparu: «Cottard, Tarrou, ceux et celle que Rieux avait aimés et perdus, tous, morts ou coupables, étaient oubliés» (*LP*, p. 279). Non seulement Rieux immortalise Tarrou, mais il l'offre en exemple, conférant à sa chronique ce qui caractérise essentiellement toute hagiographie: l'exemplarité. Édifiant, le récit, selon les mots du narrateur, sert à «dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a des hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser» (*LP*, p. 279). Étant donné tout ce qui vient d'être montré à propos de Tarrou, il semble que cette leçon d'optimisme trouve un de ses principaux éléments en ce dernier. Ici encore, les mots d'Aude Bonord, pour peu que l'on se rappelle le contexte d'après-guerre durant lequel naquit le texte de Camus, s'appliquent parfaitement: «Après la Seconde Guerre mondiale, le saint fut érigé, de manière tout aussi aigüe [...] en référence éthique qui permettait d'avoir encore foi en la vie contre l'esprit de catastrophe²⁹.»

Aussi, attirons l'attention sur la fonction didactique de la chronique, qui rappelle le régime épistémique de Tarrou (privilegiant l'expérience subjective au détriment du raisonnement), et qui n'eût pas été possible sans les écarts que Rieux prit relativement à l'objectivité.

28. Raymond Poulin, *L'Écriture blanche dans La Peste: un passage vers l'être*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 1988.

29. Aude Bonord, *op. cit.*, p. 280.

Malgré tout ce qui précède, il serait imprudent de conclure que *La Peste* est une réactualisation parfaite du récit hagiographique. Il ne serait pas tout à fait exact de voir entre le roman et les récits de *La Légende dorée* une homologie exacte avec pour seule exception la substitution de l'humanisme à Dieu. Certes, nous avons montré que le roman empruntait à l'hagiographie nombre de ses *topoi*, mais contrairement à celle-ci, il présente une alternative au modèle de vertu offert par le saint. Ainsi, s'il y a un saint dans le roman, il y a aussi des médecins. En proposant cet autre type, le roman se détourne de la sanctification pure, en consacrant d'autres engagements moraux. C'est notamment en Rieux que se donne à voir cette alternative, mais pour la comprendre, il faut d'abord s'intéresser au personnage de Rambert.

Incapable de tirer de Rieux les services qui lui permettraient de quitter la ville, face à l'inflexibilité du docteur, le journaliste parisien proteste en disant qu'il n'est « pas d'ici » (*LP*, p. 83), ce qui lui attire la réponse suivante, toujours aussi ferme : « À partir de maintenant, hélas, vous serez d'ici comme tout le monde » (*LP*, p. 83). Ici, la qualité d'étranger que revendique Rambert constitue à ses yeux une raison suffisante à ne pas partager le sort des Oranais. Il n'a pas à souffrir pour une ville qui n'est pas la sienne, avec des gens qui ne sont pas les siens. Pour ce qui est de la réponse de Rieux, on peut y lire une métaphorisation du lieu. En effet, qu'est-ce que c'est, dans le contexte de *La Peste*, qu'être d'ici ? Pour peu que l'on consente à voir dans la peste autre chose qu'un mal physique, l'ici cesse de n'être qu'un lieu concret. Être d'ici, c'est partager la souffrance humaine, c'est n'être pas épargné par cette potentialité à faire le mal décrite par Tarrou.

Cette idée trouve son expression la plus claire plus tard dans le roman, quand Rambert renonce au projet de rejoindre à Paris la femme qu'il aime. Plus sévère envers son propre égoïsme, affirmant qu'« il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul » (*LP*, p. 191), Rambert explique à Rieux et Tarrou : « J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville et que je n'avais rien à faire avec vous. Mais maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous » (*LP*, p. 191). À en juger par cette réponse et par l'implication de Rambert dans les formations sanitaires, il apparaît qu'être d'ici signifie être un homme avec les autres. Cette explication est d'autant plus importante qu'elle diverge, dans une certaine mesure, de la perspective de Tarrou. En effet, on peut lire dans le texte :

Tarrou fit remarquer que si Rambert voulait partager le malheur des hommes, il n'aurait plus jamais de temps pour le bonheur. Il fallait choisir.

— Ce n'est pas cela, dit Rambert (*LP*, p. 191).

La remarque de Tarrou évoque son ambition de sainteté. En effet, nous sentons dans ce point de vue la marge que quitte le saint pour se retrouver parmi les hommes, à partager leur malheur. Il existe un écart. Cette phrase

donne à voir un « malheur des hommes » lointain, comme le malheur des employés de bureau ou des victimes de guerre. Ce sont aussi la nécessité du choix ainsi que le sacrifice de son bonheur pour les hommes qui donnent à cette remarque les accents de l'absolu caractérisant la sainteté. Rambert, au contraire, ne considère pas qu'il est en son pouvoir de décider de rejoindre ou non les hommes dans leur souffrance. Plutôt, l'expérience qu'il fait de la peste lui apprend qu'il n'y a pas de choix, que la solidarité dans le malheur s'impose avec toute la force de l'évidence. Ce « nous » que Rambert emploie s'oppose d'ailleurs au binôme « je / les hommes » utilisé par Tarrou dans sa confidence à Rieux. Ainsi, il n'est pas question pour Rambert d'exception ou de sainteté, simplement d'humanité.

Si l'expérience qu'il fait de la peste achève la conversion de Rambert, c'est Rieux qui l'initie. Rieux qui, lui aussi ayant une femme à rejoindre, reste à Oran. C'est après avoir découvert que le médecin se trouve dans une situation analogue à la sienne que Rambert s'implique – d'abord provisoirement, jusqu'à son départ projeté – dans les formations sanitaires. C'est par Tarrou qu'il l'apprend, alors qu'il supposait que les deux hommes « n'[avaient] rien à perdre dans tout cela » (*LP*, p. 154) :

Savez-vous que la femme de Rieux se trouve dans une maison de santé à quelques centaines de kilomètres d'ici ?

Rambert eut un geste de surprise, mais Tarrou était déjà parti.

À la première heure, le lendemain, Rambert téléphonait au docteur :

— Accepteriez-vous que je travaille avec vous jusqu'à ce que j'aie trouvé le moyen de quitter la ville ?

Il y eut un silence au bout du fil, et puis

— Oui, Rambert. Je vous remercie. (*LP*, p. 154)

Dans cet extrait, l'épuration du style, la simplicité des dialogues confèrent à la scène sa charge émotionnelle. Pas de déploiement rhétorique ici, d'amples développements sur les états d'âme de Rambert, simplement le constat que Rieux, malgré sa situation, demeure à Oran, en plus de souhaiter sincèrement à Rambert ce que lui-même se refuse : « Vous avez raison, Rambert, tout à fait raison, et pour rien au monde je ne voudrais vous détourner de ce que vous allez faire, qui me paraît juste et bon » (*LP*, p. 153). Nous comprenons que Rambert a compris. En présence d'une compréhension – rappelons l'importance qu'elle prend pour Tarrou – et d'une sympathie totales, il apprend son métier d'homme.

Clarifions. Lorsque Rieux dit à Rambert qu'« il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela », (*LP*, p. 153) mais plutôt « d'honnêteté » et que dans son cas, l'honnêteté « consiste à faire [son métier] » (*LP*, p. 153), l'on pourrait se borner à penser au métier de médecin. Seulement, quelques éléments nous poussent vers une autre lecture. D'abord, l'expression « dans tout cela », bien que référant évidemment à la situation de la peste, introduit un indéfini, quelque chose de

plus général ou existentiel, que nous aurions tendance à identifier, en resituant *La Peste* dans le cadre de la pensée camusienne, à la condition humaine. Le « dans tout cela », son caractère de situation, renvoie ainsi au « d'ici » dont il a été question plus tôt. Une autre expression, banale de prime abord, achève de conférer au dialogue ses dimensions existentielles : « mon métier ». Bien sûr, Rieux est médecin, mais étant donné la connotation dont cette fonction se charge (Rieux écrit, dans les dernières lignes du roman, que certains hommes « ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins » [LP, p. 279], en faisant référence, bien sûr, à la charge symbolique du médecin plutôt qu'aux années d'études dans lesquelles se lanceraient des hommes au moindre signe de fléau), il est permis de lire dans ce métier qui n'est pas nommé quelque chose de plus grand, la compassion, l'humanisme. Faire son métier, pour Rieux, c'est être un homme, presque au sens où Boenhoffer l'entend, avec et pour les autres.

Pour conclure, nous avons montré que la conciliation entre athéisme et sainteté n'est pas impossible. Le texte l'opère d'abord en assimilant, au moyen de certains motifs hagiographiques, Tarrou aux saints de la tradition chrétienne en général et à Saint-Roch en particulier. Ensuite, nous avons vu que le régime épistémique de Tarrou – celui de la vérité révélée – était analogue à celui des saints chrétiens, et qu'il substituait à Dieu la vie humaine dans ce qu'elle a de sacré. Enfin, nous avons montré que, malgré la dimension hagiographique du roman, il s'en dissociait en ceci qu'il ne reconnaît pas à la sainteté une forme d'hégémonie morale. Il présente, notamment par le personnage de Rieux, des modèles de vertu et d'humanisme alternatifs, capables d'engager des hommes comme Rambert sur la voie de leur métier, celui d'être un homme.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, « La Peste – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude? », *Œuvres complètes, t. 1 (1942-1965)*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 454.
- BLOY, Léon, *Méditations d'un solitaire en 1916*, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1969, tome IV.
- BONORD, Aude, *Les Hagiographes de la main gauche : variations de la vie de saints au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CAMUS, Albert, *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, 1948, renouvelé en 1972.
- , *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947 ; disponible en ligne [<https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-La-peste.pdf>].
- CORBIC, Arnaud, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *La Sainteté*, Paris, Presses universitaires de France, 1942.
- GIRY, François, *Vie de Saint Roche*, [éditeur non identifié], 1992.
- GLIGOR, Adela, « Le sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens », dans Arlette BOULOUMIÉ (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX^e siècle : cahier XXXV*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 43-61.

- LEPARULO, Rosario D., *The Archetype of Christ in the Works of Albert Camus and Antoine De Saint-Exupéry*, Thèse de doctorat, The Florida State University, Tallahassee, 1991.
- ONIMUS, Jean, *Camus face au mystère*, Paris, Desclées de Brouwer, 1979.
- PALUD, Aurélie, *La Contagion des imaginaires : l'héritage camusien dans le récit d'épidémie contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.
- POULIN, Raymond, *L'Écriture blanche dans La Peste : un passage vers l'être*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 1988.
- RUHE, Cornelia, « Héros et sainteté. La conception du personnage dans *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus », dans Daniel BENGSCHE et Silke SEGLER-MESSNER (dir.), *Depuis les marges : les années 1940-1960, une époque charnière*, Berlin, Schmidt, 2016, p. 43-59.
- SALAS, Alexandre, *Sainteté et modernité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018.
- SIMON, Pierre-Henri, *Les Témoins de l'homme*, Paris, Presses de sciences Po, 1960.



« Ainsi ira le monde... ».
Anticiper, déjouer le futur
et rouvrir l'histoire

ANNE ISABELLE FRANÇOIS

*Les choses cachées sont à Yahvé notre Dieu, mais les choses
révélées sont à nous et à nos fils pour toujours.*

Deutéronome 29.28

*So shall the world go on
To good malignant, to bad men benign;
Under her own weight groaning; till the day
Appear of respiration to the just,
And vengeance to the wicked*

John Milton, *Paradise Lost*, Livre XII, v. 537-541¹

Qui a autorité sur le temps et possède le pouvoir de spéculation ? Qu'implique le geste de rouvrir l'histoire, qu'il s'agisse des événements du passé ou des faits prévus dans le futur ? Comment peut-on « anticiper », au sens de spéculer sur ce qui pourrait advenir, des événements qui ont déjà eu lieu ou qui sont déjà fixés depuis les premiers instants du monde jusqu'à un âge sans fin ? Ces questions traversent largement les productions littéraires, en particulier au sein des textes d'anticipation. Si ceux-ci portent par définition sur le futur, proposant l'exploration ou la projection à partir d'un présent qui permet d'imaginer un avenir possible ou probable, qu'il s'agisse du futur de

1. John Milton, *Paradise Lost*, édition de Scott Elledge, New York, Londres, Norton, 1993 ; « Ainsi ira le monde, malveillant aux bons, favorable aux méchants, et sous son propre poids gémissant, jusqu'à ce que se lève le jour du repos pour le juste, de vengeance pour le méchant » (*Le Paradis perdu* [en ligne], traduit par René de Chateaubriand, Paris, Renault et C^e, Libraires-éditeurs, 1861, Livre XII, v. 537-541 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54523p]).

demain par rapport à aujourd'hui ou des « futurs du passé² », ils permettent également de déstabiliser les trames fermées, qu'il s'agisse d'un avenir qui a déjà eu lieu ou d'un futur qui est déjà tout tracé. Cette déstabilisation ouvre à des enjeux philosophiques et métaphysiques fondamentaux qui ont trait à l'agentivité, aux jeux de contraintes, à la mécanique des récits et à la possibilité pour nos vies – et nos lectures – de suivre un autre cours.

Ouvrir ainsi l'histoire, imaginer des « futurs non advenus » et « les potentialités du passé³ », est notamment au cœur des textes relevant de l'uchronie, genre particulier de l'anticipation et de la spéculation qui revisite le passé pour décrire un autre futur. On le sait, l'uchronie repose sur la réécriture de l'Histoire à partir de la modification d'un événement du passé : forme d'histoire contrefactuelle ou alternative, il s'agit d'y déplier un récit probable à partir d'un point de bifurcation où les faits auraient pu diverger. L'auteur ou l'autrice prend alors comme point de départ une situation historique existante, dans notre monde factuel, pour en modifier l'issue et créer les différentes conséquences possibles sur le plan micro- comme macrostructurel. On imagine ainsi, pour prendre des exemples déclinant le principe à l'échelle du monde, d'un pays, d'une culture ou d'un individu, ce qui se serait passé si l'Allemagne nazie, le Japon et l'Italie fasciste avaient remporté la Deuxième Guerre mondiale (*The Man in the High Castle*, *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick, 1962), si la Révolution française avait échoué, la monarchie été rétablie, Gambetta et Jules Ferry assassinés et l'instruction interdite au peuple (*Ceux qui sauront* de Pierre Bordage, 2008), si les chefs-d'œuvre de notre canon n'existaient pas et que nous vivions dans un monde mettant en valeur d'autres créateurs (*Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* de Pierre Bayard, 2022), si H. P. Lovecraft n'était pas mort en 1937 mais avait vécu jusqu'à l'âge de 101 ans (*H.P.L.* de Roland C. Wagner, 1995)⁴.

Si ce terrain a déjà été amplement balisé, nous voudrions nous intéresser à un cas particulier de fiction spéculative, que nous allons dire « à horizon uchronie ».

2. Nous empruntons l'expression (*Vergangene Zukunft* dans l'original allemand) à l'historien Reinhart Koselleck : *Le Futur du passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1979.

3. Cf. Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

4. L'histoire contrefactuelle rencontre depuis longtemps un grand succès en études littéraires comme dans le champ historique : Martin Bunzl, « Contrafactual History : A User's Guide », *American Historical Review*, n° 109/3 (2004), p. 845-858 ; Robert Cowley (éd.), *What if. The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*, New York, Putnam's Sons, 1999 ; Robert Cowley (éd.), *More What if? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*, New York, Putnam's Sons, 2001 ; Anthony Rowley, Fabrice D'Almeida, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Paris, Odile Jacob, 2009 ; Éric B. Henriot, *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

nique». Nous proposons de mener cette réflexion à partir d'un corpus comparatiste réunissant deux récits paradigmatiques qui se confrontent expressément au modèle des intrigues fermées, en particulier le schème apocalyptique. Le best-seller *Good Omens* (*De bons présages*, 1990) de Terry Pratchett et Neil Gaiman, qui se passe dans l'Angleterre des années 1960, et *Ponce Pilate* (1961) de Roger Caillois, dont l'intrigue se déroule dans la Jérusalem de l'Antiquité, ne contiennent, *stricto sensu*, aucun fait qui serait proprement d'anticipation. Ils n'en pensent pas moins ce procédé qui a fondamentalement trait au champ causal et à la place centrale des bifurcations ou, pour le dire autrement, à l'articulation, classique dans les sciences sociales, entre conjoncture et structure, entre individu et contexte. Notre hypothèse est que ces deux fictions qui entendent restituer au présent sa contingence, reposent exemplairement sur un type d'anticipation particulier, complémentaire de l'anticipation prospective plus répandue, qui opère comme une manière spécifique de faire fonctionner «l'aléatoire de la nécessité». Elles s'efforcent ainsi de trouver un dispositif narratif et lectoral qui ne prive pas le public de son pouvoir de spéculation et de son agentivité.

C'est donc la question de la marge de manœuvre laissée à l'écrivain se confrontant explicitement à des paradigmes par définition fermés (histoire, théologie, schèmes eschatologiques et téléologiques), ainsi que, de manière décisive, aux lecteurs et lectrices, qu'il s'agira ici d'examiner. Le dispositif ludique au fonctionnement poétique singulier, que nous nous efforcerons de spécifier, permet de rouvrir une scène pourtant déjà écrite d'avance, soit parce que les événements ont en effet déjà eu lieu (histoire passée), soit parce qu'ils sont fermement prédits (modèle apocalyptique). La fiction permet de la sorte de réintroduire du *jeu*, du spéculatif, de l'incertain dans ces trames rigides, de lutter contre toute idée de fatalisme ou de déterminisme, de se défaire des schèmes prophétiques, tout en ménageant une place centrale à la puissance d'imagination du lecteur et de la lectrice.

Des fictions à horizon uchronique

Les deux œuvres partent chacune d'une interrogation qui est proprement uchronique: «[E]t si Pilate avait gracié Jésus?» chez Caillois; «et si l'Apocalypse déraillait et la fin des temps n'intervenait pas?» chez Gaiman et Pratchett. Mais il ne s'agit pas pour autant de textes *stricto sensu* uchroniques, les possibles étant laissés à l'horizon de l'intrigue et de la lecture, élément décisif en termes de construction narrative et de fonctionnement fictionnel.

Dans *Ponce Pilate*, Roger Caillois relate les hésitations du procureur de Judée face à son accusé le plus célèbre. Sollicité d'abord par les uns et les autres pour l'exécuter, chacun poursuivant ses propres raisons stratégiques, politiques ou messianiques, il finit par l'interroger lui-même, dans un entretien

qui reprend pour l'essentiel le texte de l'Évangile de Jean, et en conclut qu'il a affaire à un illuminé inoffensif. D'où sa réponse aux principaux du Sanhédrin : « [J]e ne trouve aucune culpabilité en cet homme⁵ ». De fait, Pilate prononce la grâce de celui que tous veulent voir crucifié, modifiant donc radicalement le cours de l'histoire et de notre passé – qui est cependant, dans un clin d'œil au lectorat, imaginé par un ami du procureur, un érudit chaldéen du nom de Mardouk. Ce dernier, qui n'est peut-être pas sans évoquer Caillois lui-même par l'intérêt qu'il porte aux religions, entrevoit en effet, le temps d'une folle nuit, l'histoire future du monde si d'aventure Pilate décidait de faire exécuter Jésus, conjecturant les « mille et mille événements » dans leur « succession rigoureuse »⁶. Il s'agit donc de présenter à Pilate les conséquences de son choix pour la suite de l'histoire humaine, qui dès lors excède la simple décision de relaxer ou non un homme dont le procureur ne comprend pas qu'il puisse être le Fils de Dieu.

Au chapitre V, Mardouk se lance ainsi dans une longue excursion imaginaire montrant comment, à partir de ce carrefour décisif qu'est la crucifixion, tout s'enchaîne logiquement jusqu'au plus infime détail et comment la nouvelle doctrine va modifier en profondeur le monde. « Il lisait l'évasive, l'évanescence histoire du monde, du moins une des infinies virtualités de cette histoire⁷ », imaginant notamment les cérémonies dans les catacombes, la conversion de Constantin, mais aussi les hérésies, conciles et schismes, la concurrence avec le pouvoir temporel ainsi que les chefs-d'œuvre de l'art, cathédrales et enluminures qui découleront de la décision de Pilate. Mardouk en vient à « anticip[er] le destin de Byzance⁸ », l'apparition de nouvelles religions, les croisades et la prise de Constantinople par les Turcs et même, dans une pirouette métalep-tique finale, « trouva un nom admissible pour l'écrivain qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait cette conversation aux éditions de la NRF⁹ ».

Cette évocation visionnaire, plus précisément prophétique pour nous qui pensons cette histoire sur le point de se dérouler et savons qu'elle a eu lieu, est aussi traversée de tableaux saisissants qui soulignent le danger du *pari* de la nouvelle doctrine, qui entend modifier l'homme et le monde par la foi, même si le versant négatif de la religion chrétienne n'est vu qu'après le départ de Pilate par Mardouk demeuré seul. À côté des beautés sublimes des œuvres d'art et de l'efficacité politique de la non-violence (Gandhi), le savant chaldéen (pré)

5. Roger Caillois, *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1961, p. 70.

6. *Ibid.*, p. 139.

7. *Ibid.*, p. 94.

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*, p. 100.

voit aussi les atrocités qui découleront de la crucifixion et de l'imposition de la nouvelle religion, comme lors de la bataille de Stoumitza en 1014 :

Il distingua de longues colonnes d'hommes en haillons se traînant interminablement sur de mauvais sentiers de montagne, parmi les ronces et les pierres. Ils marchaient par groupes compacts, que séparait un large intervalle. Ils se tenaient par la main, par le coude, par l'épaule. Ils trébuchaient sans cesse. Quand l'un d'eux tombait, le serre-file du paquet l'aidait à se relever, souvent en vain. D'autres fois, il ramenait rudement dans la cohue celui qu'un écart en avait détaché et qui, soudain isolé, battait l'air de ses bras. C'étaient les quinze mille prisonniers bulgares à qui Basile II le Jeune, l'Empereur que les panégyristes appelaient l'Égal des Apôtres, avait fait crever les yeux, avant de les renvoyer au tsar Samouhil. Un borgne dans chaque centaine guidait 99 aveugles. Quand ils atteindraient la lointaine capitale et quand l'affreux cortège des quinze mille qui, de loin, ne seraient plus quinze mille, défileraient devant Samouhil, celui-ci s'évanouirait d'horreur pour mourir, dément, deux jours plus tard¹⁰.

Vision terrifiante en effet et qui peut légitimement jeter un doute sur l'entreprise dans son ensemble, même si Caillois se garde bien de trancher la question de savoir s'il faut, ou non, faire confiance à la foi et aux religions pour changer le monde.

Pilate ne s'en laisse pas moins prendre à ce jeu de conjecture reposant sur le «goût de la déduction libre, mais raisonnée», écoutant avec plaisir «un esprit agile supposer l'histoire entière du monde¹¹», sachant qu'il n'entend que l'avenir positif que le christianisme apporterait dans l'histoire des hommes. Révulsé cependant à l'idée que le salut du monde doive reposer sur une injustice manifeste et la lâcheté d'un seul, la sienne en l'occurrence, il finit par prononcer la grâce de l'inculpé, fait qui pourrait ouvrir à l'anticipation et à l'uchronie au sens classique. Mais Caillois décide alors de ne *pas* imaginer plus avant les conséquences dans le futur alternatif découlant de ce choix capital. Ce qui, dans cet étonnant récit métaphysique, est donc présenté comme «anticipation» est en fait notre passé, mais l'anticipation proprement dite n'a pas lieu à la fin du livre : dans l'épilogue en effet, est relatée la fin de vie paisible de Jésus, mourant à un âge avancé et jouissant d'une réputation de sainteté. «Toutefois», conclut le texte, «à cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. À l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des événements présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point, se déroula autrement¹²».

10. *Ibid.*, p. 107-108.

11. *Ibid.*, p. 100.

12. *Ibid.*, p. 150.

Caillois, dans cette « spéculation sur ce qui n'est pas¹³ », rouvre donc la trame historique, et spirituelle, en posant le pari et l'hypothèse de la fermeté de Pilate, soulignant en effet rétrospectivement le « quitte ou double » insensé pris par le Christ : « [L]e prétendu Rédempteur, après tout, avait pris un risque énorme non pas en s'exposant à être crucifié, mais au contraire en s'exposant à être relaxé¹⁴ ». Au lecteur et à la lectrice cependant d'imaginer ce futur qui demeure, à la fin du livre, totalement *ouvert* et encore virtuel. Nos deux mille ans d'histoire factuelle, « rêvés durant l'espace d'un seul soir » par Mardouk, sont montrés, « du fait d'une chance qui aurait pu se produire, comme ne s'actualisant jamais, ou s'actualisant autrement¹⁵ », mais sans préciser quelle forme prend cette histoire alternative ni explorer ses potentialités, en une forme d'inaboutissement pleinement assumé dans ce récit¹⁶.

Terry Pratchett et Neil Gaiman reprennent eux aussi une trame qui nous est bien connue même si elle n'a pas (encore) eu lieu : ils décident de récrire l'Apocalypse de Jean, modèle par excellence¹⁷, tout en pratiquant, comme Caillois, un art de la bifurcation soumettant l'histoire au risque du hasard et à « la logique du grain de sable ». *De bons présages* (*Good Omens*) reprend expressément le schéma apocalyptique, mais en le faisant justement dérailler, ouvrant donc un nouveau champ de possibles sur une scène qui semblait close et même prête de s'achever une fois pour toutes, dégageant résolument l'horizon et libérant l'avenir de l'humanité. *The Book of Revelations* n'est d'ailleurs, au sein de la fiction même, pas le seul texte qui *fixe* par avance la marche des événements. Un rôle tout aussi important y est joué par *The Book* (sic), le livre de prophéties écrit par Agnes Nutter (sic), contemporaine de Nostradamus, dernière sorcière à avoir été brûlée en Angleterre au xvii^e siècle, mais dont

13. L'expression d'Alain Bosquet est citée par Odile Felgine, *Roger Caillois*, Paris, Stock, 1994, p. 340.

14. Roger Caillois, *Ponce Pilate*, *op. cit.*, p. 106.

15. Marguerite Yourcenar, « L'homme qui aimait les pierres », *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 552 : « Roger Caillois, dans son seul récit romanesque, *Ponce Pilate*, qui est surtout un surprenant poème, montre deux mille ans de notre histoire rêvés durant l'espace d'un seul soir, et, du fait d'une chance qui aurait pu se produire, ne s'actualisant jamais, ou s'actualisant autrement ».

16. On se reportera, pour une inscription plus précise du récit dans les débats du contexte français de l'époque, à Guillaume Bridet, *Littérature et sciences humaines. Autour de Roger Caillois*, Paris, Honoré Champion, 2008.

17. Sur cette centralité du dernier livre de la Bible qui modèle fondamentalement la littérature en Occident au moins, on pourra se reporter, parmi bien d'autres études, à Carole Ksiazenicer-Matheron, *Les Temps de la fin*, Paris, Honoré Champion, 2006 ; Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde xx^e-xxi^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Ces travaux s'appuient tous sur une référence qui reste séminale : Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with an New Epilogue*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000.

toutes les prédictions sont rigoureusement exactes. Le ton est moins grave que dans le récit de Caillouis¹⁸, mais le propos non moins sérieux, parce qu'il s'agit d'éviter la fin du monde d'une part, et parce qu'une nouvelle fois c'est le libre-arbitre humain opposé aux plans cosmiques divins qui est au cœur de la fiction.

Le roman s'ouvre sur une section intitulée de manière appropriée «*In the beginning*», qui relate en effet le début de l'humanité, le moment où Adam et Ève viennent d'être chassés du jardin d'Éden. Nous effectuons alors un saut temporel pour nous retrouver, à l'aube du nouveau millénaire, au début des années 1990 («*Eleven years ago*»), première pierre posée pour que survienne la fin des temps. L'essentiel du livre est constitué des quatre jours («*Thursday*», «*Friday*», «*Saturday*», «*Sunday*») devant culminer dans la Grande Bataille qui départagera une fois pour toutes le Bien du Mal et le Ciel de l'Enfer. C'est en effet en vue de cet ultime combat que les forces infernales décident, suivant le «programme» apocalyptique, d'envoyer sur terre, et plus précisément dans une clinique tenue par des nonnes secrètement sataniques dans un coin paisible d'Angleterre, Lower Tadfield, l'Antéchrist pour qu'il prenne la place du nouveau-né de l'attaché culturel américain et puisse déclencher Armageddon onze ans plus tard.

On retrouve d'ailleurs dans le roman les éléments les plus connus, et attendus, de la trame apocalyptique : la présence des quatre Cavaliers – guerre, famine, épidémie (ou pollution) et esprit de conquête (ici Mort) – dotés de leurs attributs traditionnels ; les signes annonciateurs inquiétants comme la grêle et le feu mêlés, la pluie de poissons, l'eau changée en sang, les ténèbres ou le grand signe dans le ciel. Tous ces éléments topiques sont cependant détournés et «actualisés» – les cavaliers ne se déplacent plus à cheval comme dans les gravures de Dürer, mais sur les motos rutilantes de Hell's Angels –, et surtout rendus inutiles en raison d'un changement dans un scénario pourtant présenté comme tout tracé et immuable. L'ensemble a été programmé pour mener, comme le remarquent les deux personnages principaux, l'ange Aziraphale et le démon Crowley, au dénouement grandiose et définitif : «*My people are more than happy for it to happen, you know. It's what it's all about, you see. The great final test. Flaming swords, the Four Horsemen, seas of blood, the whole tedious business. [...] And then Game Over*», scénario qui débouche sur une stase éternelle : «*No more world. Just endless Heaven or, depending who won, endless Hell*»¹⁹. Tout est donc prévu pour que «ce qui doit arriver

18. C'est explicite d'emblée avec la mise en garde ouvrant le livre : «*Kids! Bringing about Armageddon can be dangerous. Do not attempt it in your own home*» (Neil Gaiman et Terry Pratchett, *Good Omens. A Novel*, Londres, Corgi, 1991).

19. *Ibid.*, p. 48 et p. 26.

ensuite²⁰» arrive. Il suffit cependant une nouvelle fois d'un point de divergence pour rouvrir l'histoire.

L'élément qui va faire dérailler ce plan ineffable, scénario minutieusement préparé et histoire écrite d'avance depuis l'aube des temps, est, comme dans l'histoire de Moïse et de quelques autres, un échange de nourrissons. Les nonnes de la clinique de Lower Tadfield sont en effet aussi écervelées que sataniques et, au lieu d'intervertir l'Antéchrist avec le fils de l'attaché culturel américain, elles l'échangent avec le nouveau-né de la famille Young sans que personne ne s'aperçoive de la méprise. L'Antéchrist se retrouve donc élevé, sans influence satanique ni angélique d'ailleurs, dans un environnement tout ce qu'il y a de plus « normal », celui d'une tranquille et ordinaire famille anglaise de classe moyenne – alors que tous les efforts des légions infernales se tournent vers « l'éducation » du jeune fils américain pourtant dépourvu de tous pouvoirs et dons « spéciaux ». C'est évidemment cette méprise initiale qui, suivant le fameux effet papillon, bouleverse l'ensemble, déréglant complètement le plan parfaitement élaboré des forces supérieures et dont l'Antéchrist constitue le maillon clef. L'Antéchrist n'est en effet pas *en soi* satanique, aussi peu que son père, Lucifer, ne l'était à sa création : « *[T]he child is potentially evil. Potentially good, too. Just this huge potentiality, waiting to be shaped*²¹ ». Tout est, en somme, question d'éducation.

Le ressort convenu, assumé comme tel, de l'échange de nourrissons à la naissance, qui provoque du reste classiquement une série de péripéties, rebondissements et quiproquos cocasses sur lesquels il n'y a pas lieu de s'étendre, permet à l'Antéchrist, « *the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Great Beast that is called Dragon, Prince of This World, Father of Lies, Spawn of Satan, and Lord of Darkness*²² », ou Adam Young, de librement *choisir* ce qu'il veut, sans avoir à nécessairement se soumettre à ce qui a été prédit. Au moment fatidique en effet, alors que dans le ciel les deux armées sont alignées, prêtes à en découdre une fois pour toutes, qu'une gigantesque tempête fait rage, que les quatre Cavaliers de l'Apocalypse ont préparé la destruction finale, que le monde n'a plus que quelques heures à exister avant d'être anéanti par une guerre nucléaire et chimique totale, Adam, satisfait de sa vie du haut de ses onze ans, et qui ne voit pas bien pourquoi on détruirait un monde qu'il n'a pas encore fini d'explorer, décide tranquillement et *in extremis* d'interrompre la marche inéluctable vers l'ultime destruction :

20. Cf. Apocalypse 4.1 : « Après cela je vis : Une porte était ouverte dans le ciel, et la première voix que j'avais entendue me parler, telle une trompette, dit : Monte ici et je te montrerai ce qui doit arriver ensuite ».

21. Neil Gaiman et Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 59.

22. *Ibid.*, p. 30.

*The thing is, I don't want it done. I never asked for it to be done... I dun't see why anyone has to go an' write things like that... The world is full of all sorts of brilliant stuff and I haven't found out all about it yet, so I don't want anyone messing it about or endin' it before I've had a chance to find out about it. So you can all just go away*²³.

Et tant pis pour l'ultime Grande Bataille qui doit mener à la victoire finale et définitive de l'un ou de l'autre camp.

La dernière partie du roman s'intitule d'ailleurs «*Sunday (The First Day of the Rest of Their Lives)*» et ouvre cette section de l'histoire où plus rien n'est écrit, où, en effet, le monde est tout à coup ouvert. Comme dans le roman de Caillois, cette ultime section pourrait donner lieu à des formes, *stricto sensu*, d'anticipation et au déploiement uchronique, où il s'agirait d'imaginer une vie qui n'est *pas* soumise à ces prédictions fermes et prophéties se réalisant nécessairement, une temporalité qui n'est donc *pas* déterminée par la fin²⁴. Or, comme dans le récit de Caillois, ces conjectures sont intégralement laissées à l'imagination du lecteur et de la lectrice. Le roman en effet se clôt sur cette invitation : «*If you want to imagine the future, imagine a boy and his dog and his friends. And a summer that never ends. And if you want to imagine a future... imagine a figure, half angel, half devil, all human... Slouching hopefully towards Tadfield... for ever*²⁵».

Rouvrir l'histoire

Les deux romans posent ainsi qu'au début de l'intrigue, tout est encore possible. Ils poussent à émettre des hypothèses sur la suite de l'action, à anticiper sur l'évolution des choses, à configurer un cours d'événements ou un état de choses possibles, comme si nous ne connaissions pas déjà la fin de l'histoire selon le fonctionnement habituel de la *tension narrative* analysé par Raphaël Baroni²⁶. La surprise est d'autant plus grande encore dans la fiction «sérieuse» de Caillois : nous pensons initialement connaître l'issue – Pilate a condamné Jésus et s'en est lavé les mains. Nous observons les affres du procureur de Judée, avec une attention intellectuelle, sans nécessairement y participer affectivement, avant de nous rendre compte que le récit que nous pensions achevé, ne l'est pas, ce qui nous oblige à un réajustement radical. Nous sommes alors poussés à réinvestir ce plaisir spécifique de la tension narrative, une insatisfaction provisoire où l'on désire connaître la suite, sans qu'elle ne nous soit pleinement offerte. C'est aussi ce qui conduit à une réévaluation de la figure du procureur dont Caillois souligne le courage, en faisant un personnage

23. *Ibid.*, p. 341-342.

24. Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*

25. Neil Gaiman et Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 383.

26. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

au choix admirable d'autant plus que Pilate sait que cette décision lui vaudra pour lui-même la mort.

Face à une *pragma* à priori sans surprises, Caillois, tout comme Gaiman et Pratchett, réintroduisent donc l'inattendu pour rendre sensible au fait que tout, en effet, n'est jamais complètement joué (ou écrit) d'avance. Ils appliquent ainsi à la lettre l'idée selon laquelle la téléologie et l'histoire sont des genres majeurs de la littérature d'anticipation où tout dérive du choix des postulats dont il n'est plus ensuite qu'à tirer les conséquences exactes, comme le revendique explicitement Caillois : « Aussi je ne donne pas tort à Jorge Luis Borges d'avoir une fois considéré la théologie comme un des genres de la littérature fantastique²⁷ ». Si la référence à Borges n'est nullement surprenante dans l'imaginaire de Caillois, il est aussi intéressant que ce dernier remplace la métaphysique, mentionnée dans la formule initiale que l'auteur argentin esquisse lors d'un entretien et dans une nouvelle²⁸, par la théologie, qui sert ici plus directement son propos. Qu'il s'agisse de théologie, de métaphysique ou d'Histoire, il en va donc de fictions du *pari* qui entendent explorer pleinement les potentialités du pile ou face, et exalter résolument la faculté de décision et d'action humaines²⁹.

Les auteurs font cependant le choix radical de ne précisément *pas* écrire ce qui vient *ensuite*, une fois que l'histoire est rouverte, une fois que Pilate relaxe Jésus et qu'il n'y a pas de christianisme ou une fois que l'Apocalypse a été évitée et que plus rien n'est écrit. Caillois avait ainsi pleinement conscience des apories du récit uchronique, comme en attestent son « Post-scriptum pour *Ponce Pilate* », en réponse aux critiques littéraires lors de la parution de sa fiction, et les « Remarques sur le récit irréal » (1961), préface au roman *Échec au temps* de son ami Marcel Thiry, apories qu'il tente de résoudre dans son récit qui « touchait pour une part à la théologie, d'autre part à l'éthique³⁰ », proposant une exploration psychologique d'un homme dont le choix courageux change radicalement la face du monde. Les auteurs se positionnent ainsi explicitement en écart par rapport à l'économie textuelle particulière de la Bible qui pose

27. Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978, p. 78.

28. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Ficciones Fictions*, traduit par Roger Caillois, Nestor Ibarra, Paul Verdevoye, Paris, Gallimard (Folio bilingue), 1992, p. 44-45 : « [L]a metafísica es una rama de la literatura fantástica », « [L]a métaphysique est une branche de la littérature fantastique ». Sur ce point lire Mercedes Blanco, « Le Dieu de Borges : la théologie comme argument fantastique », dans Roland Béhar et Annick Louis (dir.), *Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El Hacedor*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016, p. 51-68.

29. Cf. James P. Carse, *Jeux finis, jeux infinis : le pari métaphysique du joueur*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

30. Roger Caillois, « Post-scriptum pour *Ponce Pilate* », *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176 ; Roger Caillois, « Remarques sur le récit irréal », préface à Marcel Thiry, *Échec au Temps*, Bruxelles, Espace Nord, 2014, n. p.

que les «événements» du Nouveau Testament ne sont pas simplement des faits enregistrés par un témoin, mais des événements qui ont été annoncés par avance, dont l'Écriture a déjà anticipé la réalité «concrète»³¹. En cela, les deux fictions offrent un commentaire critique de ce fonctionnement en regard duquel les romans sont construits et vers lequel ils sont tendus. Elles incitent donc leur lecteur et leur lectrice non seulement à se défaire de cette économie textuelle, mais l'invitent aussi à prendre le relais, à mettre en œuvre la liberté de choix et de jeu exaltés par les intrigues pour imaginer en autonomie ces futurs possibles, à conjecturer ces avenir qui n'ont pas eu lieu. Après avoir réintroduit la contingence dans l'histoire, les auteurs laissent donc chacun et chacune *libre* de cette anticipation et se refusent à la fixer de nouveau, de fermer une nouvelle fois l'horizon par un récit écrit déployant un avenir possible, ce qui apparaîtrait en contradiction avec leur projet.

Au livre XII de *Paradise Lost*, dont *Good Omens* constitue par bien des aspects une très parodique réécriture, l'archange Michel décrit à Adam et Ève la marche du monde jusqu'à la fin des temps, jusqu'à un âge sans fin et immuable («*ages of endless date*») de justice, de paix et d'amour. Le premier homme lui répond alors par ces vers plus ambigus que ne l'avait peut-être imaginé Milton :

*How soon hath thy prediction, seer blest,
Measured this transient world, the race of time,
Till time stand fixed: beyond is all abyss
Eternity, whose end no eye can reach.*

Combien ta prédiction, ô bienheureux voyant,
a mesuré vite ce monde passager, la course du temps
jusqu'au jour où il s'arrêtera fixé! au-delà, tout est abîme,
éternité, dont l'œil ne peut atteindre la fin³²!

Voilà donc ce qui nous attendrait : une histoire où tout est déjà déterminé, minutieusement arrangée jusqu'à la fin du monde, résultant en un temps

31. Cf. Jacques Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 92 sqq. Rancière examine cette économie textuelle très particulière de la Bible, qui voit dans les prophéties et les récits de l'Ancien Testament des «figures» de l'histoire du salut, les préfigurations ou les «ombres» des choses à venir, ombres devenues vérités par le devenir-chair du Verbe divin. Ainsi la scène du reniement de Pierre obéit-elle à une intention explicite : elle montre que la parole du Messie qui annonçait à Pierre son reniement s'est bien accomplie. Mais cette parole elle-même, anticipant des événements à venir, est aussi une confirmation d'une parole de l'Ancien Testament. Pierre devait donc renier le Christ pour que fût accomplie la prophétie d'Ézéchiel, comme le rappelle l'Évangile de Marc : «Et Jésus leur dit : Tous vous allez succomber, car il est écrit : Je frapperai le pasteur et les brebis seront dispersées» (14.25).

32. John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.* ; *Le Paradis perdu*, *op. cit.*, Livre XII, v. 553-556 ; je souligne.

immobile puis une éternité qu'on ne peut imaginer, perspective aussi peu réjouissante que peu propice à l'extrapolation par la fiction.

De façon analogue, les livres d'histoire ont tendance à poser le passé comme un bloc compact, nécessaire, où tout est joué d'avance. Raymond Aron cependant commente cet état de fait, en écrivant : « [L]a plupart des historiens, et nous tous d'ailleurs, avons tendance à croire que le passé a été fatal, et que l'avenir est indéterminé. Or le passé a été l'avenir des acteurs ; il ne devient fatal qu'au seul sens où il a été et ne peut plus être changé. Mais il n'était pas fatal avant qu'il ne devienne réel³³ ». Ce que montrent les œuvres d'anticipation, qui sont bien plus que de simples jeux de l'esprit ou de purs exercices de style, c'est précisément cela : non que ce qui doit être sera, mais seulement que ce qui a été fut.

Caillois veut rendre sensible le fait que le procureur de Judée était placé devant un choix *réel* et que tout n'était pas déjà joué d'avance, comme nous aurions un peu trop facilement tendance à le croire, tout comme Gaiman et Pratchett introduisent du *jeu* dans une trame trop fermement réglée et étouffante comme celle exposée par l'archange Michel dans *Le Paradis perdu*. En s'interrogeant sur ce qui vient « après », à partir d'un présent ouvert, les récits perturbent donc radicalement, et de manière salutaire, une gestion et économie de l'intrigue fondées sur la certitude et la prévisibilité : dans le modèle textuel biblique, tout acte du Nouveau Testament est préfiguré et annoncé par une parole vétérotestamentaire ; dans le modèle historique est déroulée une chaîne événementielle respectant « logiquement » l'ordre de succession (causal) des faits. Imaginer, par la littérature, une autre histoire / Histoire que celle qui est advenue ou doit advenir, revient de la sorte à remettre en cause la légitimité, sinon l'autorité du fait accompli, à restituer au présent sa contingence radicale, à réinvestir les acteurs et actrices de leur puissance de décision et d'action.

La fantaisie et l'imaginaire rejoignent ainsi la méditation philosophique et la réflexion historique. Les œuvres fictionnelles explorent les failles des modèles imposés, montrent que le présent n'est qu'un possible parmi d'autres, rétablissent un espace d'action hors des principes de nécessité et de détermination stricte. Elles nous libèrent de la sorte des dogmatismes et modes de pensée absolus, notamment religieux, prêtant à une logique de théodicée, ce que Ricœur appelle le « piège hégélien³⁴ », pour rouvrir sur un possible inédit.

33. Raymond Aron, *Leçons sur l'Histoire*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 376-377.

34. En abordant la question de l'histoire, il conviendrait en effet de se garder du « piège hégélien » qui consiste à croire que la tâche de la philosophie est de ressaisir le sens d'une « histoire absolue ». Ricœur souligne à quel point ce mode de pensée prête à une logique de théodicée. Sur ce point, voir aussi Paul Ricœur, « Husserl et le sens de l'histoire », *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986, p. 48-57.

En forgeant la notion de «faillibilité³⁵», Ricœur insiste précisément sur ce pouvoir d'ouverture propre à l'imagination : le mythe, comme la narration en général, a, selon lui, le mérite d'envisager la faute originelle comme un *événement* qui survient dans une histoire singulière. Par là, il restitue justement au mal sa dimension de contingence : la faute n'est alors pas pensée et représentée comme une figure de la fatalité, mais comme un moment de l'histoire de la liberté. Pour le dire autrement : elle aurait pu ne pas être³⁶. «Imaginer» signifie alors bien rêver une *autre* histoire que celle qui est advenue, en toute liberté et puissance de fiction, vertu centrale de la littérature notamment d'anticipation.

Au lecteur et à la lectrice donc d'imaginer, en pleine conscience de son pouvoir de spéculation et de son agentivité, ce que seraient une histoire sans la crucifixion de Jésus et sans le christianisme, ou un temps où l'Apocalypse ne serait pas nécessairement la fin à venir. À nous donc de fabuler cet avenir inédit où le courage d'un homme a changé le monde et où un Antéchrist très humain de onze ans, le nez au vent et son chien à ses côtés, peut tranquillement, par une belle et chaude journée d'un été qui n'en finit pas, se promener sur les routes de la campagne anglaise, le cœur plein d'espérance, l'esprit tout à son désir de découverte, incertain de ce dont demain sera fait.

Références

ARON, Raymond, *Leçons sur l'Histoire*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BLANCO, Mercedes, «Le Dieu de Borges : la théologie comme argument fantastique», dans Roland BÉHAR et Annick LOUIS (dir.), *Lire Borges aujourd'hui. Autour de Ficciones et El Hacedor*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016, p. 51-68.

BORGES, Jorge Luis, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Ficciones Fictions*, traduit par Roger Caillois, Nestor Ibarra, Paul Verdevoye, Paris, Gallimard (Folio bilingue), 1992, p. 22-69.

BRIDET, Guillaume, *Littérature et sciences humaines. Autour de Roger Caillois*, Paris, Honoré Champion, 2008.

BUNZL, Martin, «Contrafactual History: A User's Guide», *American Historical Review*, n° 109/3 (2004), p. 845-858.

CAILLOIS, Roger, «Remarques sur le récit irréel», préface à Marcel Thiry, *Échec au Temps*, Bruxelles, Espace Nord, 2014, n. p.

—, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978.

35. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. Tome II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960.

36. C'est justement cette analyse qui amène Ricœur à «renoncer à Hegel» à l'avant-dernier chapitre de *Temps et récit* : il renonce à toute narration totalisante et rejette une philosophie de l'Histoire qui évacue le moment de la narration en même temps que la plainte des victimes (Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 298-299).

- , « Post-scriptum pour *Ponce Pilate* », *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 436-440.
- , *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1961.
- CARSE, James P., *Jeux finis, jeux infinis : le pari métaphysique du joueur*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- COWLEY, Robert (éd.), *More What if? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*, New York, Putnam's Sons, 2001.
- , *What if. The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*, New York, Putnam's Sons, 1999.
- DELUERMOZ, Quentin et Pierre SINGARAVÉLOU, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- FELGINE, Odile, *Roger Caillois*, Paris, Stock, 1994.
- GAIMAN, Neil et Terry PRATCHETT, *Good Omens. A Novel*, Londres, Corgi, 1991.
- HENRIET, Éric. B., *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with an New Epilogue*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000.
- KOSSELLECK, Reinhart, *Le Futur du passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1979.
- KSIAZENICER-MATHERON, Carole, *Les Temps de la fin*, Paris, Honoré Champion, 2006
- La Bible de Jérusalem*, traduction sous la direction de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- MILTON, John, *Paradise Lost*, édition de Scott Elledge, New York, Londres, Norton, 1993.
- , *Le Paradis perdu* [en ligne], traduit par René de Chateaubriand, Paris, Renault et C°, Libraires-éditeurs, 1861 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p>].
- RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RICŒUR, Paul, « Husserl et le sens de l'histoire », *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986, p. 48-57.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- , *Philosophie de la volonté. Tome II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960.
- ROWLEY, Anthony, Fabrice D'Almeida, *Et si on refaisait l'histoire?*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- YOURCENAR, Marguerite, « L'homme qui aimait les pierres », *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 535-555.



Fiction policière et monde animal : excentrer le regard dans *Sur les ossements des morts* d'Olga Tokarczuk et *Anima* de Wajdi Mouawad¹

ÉLODIE COUTIER

Interroger la fiction ou le roman policier, c'est aussi, c'est peut-être avant tout interroger une société à un moment de son histoire. Donc, point de roman policier sans sociologie ou même ethnographie. Mais aussi, donc, point de roman policier sans histoire, passée ou contemporaine, sans culture, sans politique².

En formulant le propos qui précède, Maryse Petit et Gilles Ménégaldos prennent résolument le contrepied de l'idée selon laquelle la « fiction policière », comme ils choisissent de la désigner, serait réductible à un jeu intellectuel entre un auteur et ses lecteurs, reposant sur une structure narrative aux rouages bien huilés, aux intrigues stéréotypées et aux personnages sans réelle consistance³. Le Londres de Sherlock Holmes, en effet, est historiquement situé, tout comme le sont les rapports sociaux évoqués au fil des aventures du célèbre détective ; le roman noir, dès son émergence aux États-Unis dans les années 1940, s'intéresse aux problématiques sociales et politiques de son temps en mettant ses personnages d'enquêteurs aux prises avec un monde urbain corrompu ; le

1. Article issu d'une présentation effectuée lors du XXIV^e Congrès de la SELGYC, Madrid, 22-24 février 2023.

2. Gilles Ménégaldos et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, p. 7-16. Le présent article reprend l'expression « fiction policière » pour désigner l'ensemble des œuvres de fiction empruntant aux genres de la narration policière.

3. Ces caractéristiques, présentées ici en mauvaise part, sont celles du roman à énigme tel qu'il se développe, à partir de la fin du XIX^e siècle, sous la plume d'auteurs et d'autrices comme Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc et Agatha Christie. La prééminence accordée à la démonstration logique, le caractère répétitif des intrigues et la dimension hors-sol du roman à énigme ont pu, de fait, entraîner un certain « essoufflement » du genre au XX^e siècle : sur ce point, voir Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL (Bibliothèque des Paralittératures), 1999.

roman à suspense⁴, dont Mary Higgins Clark et Stephen King sont parmi les représentants les plus connus, évoque pour sa part la question des rapports de domination genrée en mettant en scène, de manière récurrente, des personnages de prédateurs sexuels masculins.

Les contributions rassemblées par Maryse Petit et Gilles Ménégald, dans le volume cité et dans un autre plus récent⁵, témoignent de l'importance accordée par les auteurs et autrices de fictions policières contemporaines au contexte social, politique et culturel dans lequel évoluent leurs personnages, dotés d'un passé individuel qui rejoint parfois les événements de l'histoire collective⁶. La narration policière, parce qu'elle déploie une logique d'enquête ou de traque des criminels, se prête en effet à la recherche des traces d'un passé enfoui et invite à s'interroger sur les non-dits de l'histoire. De ce point de vue, elle offre un éventail de possibles heuristiques extrêmement ouvert, dont je me propose d'étudier une combinaison bien particulière dans deux romans contemporains : *Sur les ossements des morts* d'Olga Tokarczuk⁷, publié en 2009 et traduit en français en 2012, et *Anima* de Wajdi Mouawad⁸, publié en 2012 puis dans une édition révisée en 2015.

Ces deux romans ont en commun de recourir aux codes de la fiction policière pour narrer l'histoire d'une vengeance dans laquelle le monde animal tient un rôle de premier plan. Dans *Sur les ossements des morts*, Olga Tokarczuk donne la parole à Janina Duszejko, une femme d'une soixantaine d'années qui vit dans un hameau de montagne isolé en bordure de la Tchéquie. Fervente défenseuse des animaux et de la nature, la narratrice relate, non sans quelques ellipses, les morts successives d'un braconnier et de quatre représentants locaux de l'autorité, tous passionnés de chasse, en expliquant qu'ils ont été victimes de la vengeance des animaux. Il s'avère, à la fin du récit, que les quatre derniers ont été assassinés par la narratrice ; le roman se clôt sur sa fuite et sur son exil dans le nord de la Pologne, grâce à l'aide que lui apportent ses voisins et amis. Dans

4. Sur la répartition, largement poreuse, des fictions policières entre roman à énigme, roman noir et roman à suspense, voir Yves Reuter, *Le Roman policier*, Malakoff, Armand Colin (Cursus), 2017.

5. Gilles Ménégald et Maryse Petit (dir.), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine : littérature et arts de l'image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2021.

6. Voir par exemple l'analyse comparée de Françoise Sammarcelli, « Histoire(s) inquiète(s) : enquête et mémoire dans le roman policier nordique (Henning Mankell et Arnaldur Indridason) », dans Gilles Ménégald et Maryse Petit (dir.), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine*, op. cit., p. 31-46.

7. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts* [*Prowadź swój pług przez kości umarłych*], traduit du polonais par Margot Carlier, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc (Libretto), 2014 [2009] ; Olga Tokarczuk a reçu le prix Nobel de littérature en 2018.

8. Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud (Babel), 2021 [2012]. Écrivain et dramaturge libano-canadien, Wajdi Mouawad dirige depuis 2017 le Théâtre de la Colline à Paris.

Anima, Wajdi Mouawad décrit le parcours d'un homme, Wahnch Debch, dont la femme a été brutalement assassinée et violée juste avant le début du récit et qui se met en quête du meurtrier à travers le Canada et les États-Unis. La traque est relatée depuis le point de vue des animaux qui croisent la route de Wahnch Debch, jusqu'au moment où ce dernier tue Welson Wolf Rooney, le meurtrier de sa femme, dans un acte d'auto-défense. Le récit, désormais pris en charge par un chien baptisé Mason-Dixon Line, accompagne ensuite l'enquête de Wahnch Debch sur son propre passé : rescapé du massacre des camps palestiniens de Sabra et de Chatila à Beyrouth en septembre 1982, Wahnch découvre que son père adoptif n'est autre que le meurtrier de toute sa famille. La dernière partie du roman, narrée par le coroner chargé du dossier de l'épouse de Wahnch, relate la mise à mort du père meurtrier, dépecé vivant par des oiseaux charognards. Le récit se conclut avec le départ de Wahnch Debch pour le nord du continent américain, en compagnie de Mason-Dixon Line et d'une jeune fille, Winona, « petite fée aux ailes brisées⁹ » rencontrée dans l'enfer d'un combat de chiens.

En impliquant des animaux dans le détail de l'enquête, dans le mobile des meurtres et jusque dans la narration, même s'il s'avère à la fin d'*Anima* que Wahnch Debch est le véritable auteur des trois premières parties du roman, Olga Tokarczuk et Wajdi Mouawad donnent tout son sens à l'analyse du « paradigme de l'indice » menée par l'historien Carlo Ginzburg dans l'article fondateur de cette notion¹⁰. Observant le développement conjoint, entre 1870 et 1880 en Europe, du recours à la sémiotique en histoire de l'art (Morelli), dans les enquêtes de Sherlock Holmes (Conan Doyle) et en médecine (Freud), Carlo Ginzburg y voit l'avènement d'un paradigme de l'indice en sciences humaines, dont il fait remonter les origines à l'expérience du chasseur pistant un animal à la trace :

Il se peut que l'idée même de narration [...] ait vu le jour dans une société de chasseurs, à partir de l'expérience du déchiffrement des traces. [...] « Déchiffrer » ou « lire » les traces des animaux sont des métaphores. On est cependant tenté de les prendre à la lettre, comme la condensation verbale d'un processus historique qui a conduit, dans un laps de temps peut-être très long, à l'invention de l'écriture¹¹.

L'hypothèse de Carlo Ginzburg a été reprise par Anne Simon dans un ouvrage récent consacré à la « zoopoétique », c'est-à-dire à une approche littéraire des textes qui analyse la façon dont la présence animale agit sur la narration, dans une perspective qui entend redonner leur place aux animaux dans le langage et

9. *Ibid.*, p. 412.

10. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottureau, *Le Débat*, n° 6 (1980), p. 3-44.

11. *Ibid.*, p. 10.

dans la littérature¹². À la suite de ces travaux, j'aimerais proposer une analyse des romans d'Olga Tokarczuk et de Wajdi Mouawad qui tentera de rendre compte des effets littéraires et des enjeux éthiques de la rencontre entre narration policière et présence animale dans le récit.

La fiction policière repose sur une logique narrative qui rappelle la pratique cynégétique du déchiffrement des traces. De ce fait, elle apparaît comme le lieu littéraire par excellence de stratégies narratives incitant les lecteurs et les lectrices à déplacer leur regard en direction du monde animal. Après avoir analysé la façon dont les deux romans à l'étude entrelacent la présence animale avec les codes de la fiction policière, je détaillerai les enjeux éthiques et politiques de ce retour aux sources de la narration, porteur d'une condamnation des violences intra- et inter-espèces et d'un appel à envisager le monde dans sa totalité, à la manière du « tendre narrateur¹³ » esquissé et promu par Olga Tokarczuk dans son discours de réception du prix Nobel de littérature.

Une présence animale au cœur de l'enquête humaine

Les deux romans étudiés s'ouvrent sur la découverte du cadavre d'un être humain, au sein d'un récit qui accorde une place importante au regard animal. Dans *Anima*, le corps mutilé de Léonie, l'épouse de Wahnich, est décrit par le chat de la maison au moment où son maître entre dans la pièce. Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice remarque la présence de deux biches à l'extérieur de la maison de Grand Pied, un braconnier qui vient de mourir étranglé par un os : « De leur regard impassible, elles nous suivirent jusqu'à la porte. J'en ai eu des frissons¹⁴. » Dans la mesure où Grand Pied était en train de dévorer de la viande de biche, la narratrice en vient rapidement à la conclusion qu'il s'agit là d'une forme de vengeance animale, la première de la série de morts qui s'ensuivent dans le roman. Dans *Anima*, d'autres animaux sont témoins des différentes phases de l'enquête : un poisson observe l'entrevue entre Wahnich Debch et le coroner ; un second chat découvre avec Wahnich la seconde victime, mourante, du meurtrier de Léonie ; un renardeau assiste au combat entre les deux hommes et à la mort de Welson Wolf Rooney.

12. Anne Simon, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject (Tête nue), 2021. Un carnet de recherche en ligne sur la zoopoétique est disponible en ligne : « Animots. Carnet de zoopoétique » [en ligne], *Hypotheses* [<https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>].

13. Olga Tokarczuk définit ce « tendre narrateur » comme une « instance narrative particulière en quatrième personne », qui « saurait intégrer tant le point de vue de chaque personnage que la capacité à dépasser l'horizon de chacun d'eux », qui « verrait davantage de choses et plus exhaustivement », qui enfin « saurait ignorer le temps » (Olga Tokarczuk, *Le Tendre Narrateur. Discours du Nobel et autres textes*, traduit du polonais par Maryla Laurent, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2020, p. 35).

14. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, op. cit., p. 12.

Les animaux constituent également, dans les deux romans, une arme au service de la vengeance des personnages. Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice utilise le sac en plastique dans lequel elle avait emporté la tête de la biche tuée par Grand Pied, qu'elle avait ensuite vidé, rempli d'eau et suspendu à une branche d'arbre dans le froid de l'hiver, pour assassiner sa première victime, le Commandant de la police locale ; elle conserve par la suite ce marteau improvisé dans une glacière et s'en sert pour éliminer Glaviot, le propriétaire de la ferme aux renards, et le Président, ancien député local et membre de l'association des chasseurs. Dans *Anima*, le père adoptif de Wahnch Debch, meurtrier de sa famille d'origine, est mis à mort par une nuée d'oiseaux charognards après avoir été ligoté et abandonné par Wahnch sur un plateau rocheux du Nouveau-Mexique.

Éléments inséparables de l'acte criminel comme de l'enquête – dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice envoie à la police de nombreux courriers accusant les biches du meurtre des membres de l'association des chasseurs –, les animaux sont en outre profondément liés aux figures de meurtriers présentes dans les deux romans. Dans *Anima*, le personnage de Welson Wolf Rooney porte son animalité dans son nom (« *Wolf* », son deuxième prénom, signifie « loup » en anglais) et sur son corps, entièrement couvert de tatouages représentant des oiseaux, des fauves, des chauves-souris ou encore des insectes. Si son comportement criminel est celui d'un « termite¹⁵ » qui poignarde ses victimes avant de les violer dans la blessure ouverte, si l'aura qui l'entoure est celle d'un prédateur¹⁶, Welson Wolf Rooney n'entretient en revanche aucune forme de complicité avec le monde animal, comme en témoigne le récit attribué à la chatte qui l'observe :

Je me suis caressée à sa jambe, là où scarabées, libellules et cafards s'entrelacent pour amorcer leur escalade vers le sommet de la cuisse. Il m'a repoussée du pied. Ma tête a heurté une chaise. Je me suis relevée pour fuir vers le mur opposé et me suis cachée entre deux portants de bois¹⁷.

Welson Wolf Rooney est un meurtrier que sa violence même coupe du monde animal, car il est incapable d'être autre chose que violent. À l'inverse, le personnage de Wahnch Debch entre en profonde résonance avec les animaux qui le côtoient. Enfant, il a été enterré vivant au milieu de cadavres de chevaux pendant le massacre de Sabra et Chatila. Le souvenir de cette expérience

15. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 309 : « ... moi je suis un termite. / La lame du couteau a brillé dans la nuit. »

16. « Il est sorti de ses vêtements comme un animal sauvage sort de sa tanière dans tout l'éclat de sa puissance. Un félin sublime de bestialité » (*ibid.*, p. 304). La métaphore féline fait ici écho au point de vue de la chatte choisie par Wahnch Debch pour être la narratrice de sa première rencontre avec Welson Wolf Rooney.

17. *Ibid.*, p. 306.

traumatique ressurgit en lui au moment où il découvre le corps mutilé de Léonie; la narration y revient régulièrement par la suite, notamment dans l'extrait suivant:

Il s'est accroupi, il m'a regardé, je l'ai regardé, j'ai couiné, il a tendu sa main en ma direction et a dit Moi aussi! Moi aussi! sous terre, sous terre, et seul! Et il a éclaté en sanglots. Bouleversé par son amitié, par sa profonde affection, gratuite et généreuse, je n'ai rien pu lui offrir en retour. Comment être à la hauteur d'un tel don qui me faisait entrevoir ce que le geste de tendre une main vers celle de son semblable a de sublime¹⁸?

L'expérience traumatique de Wahn Debch est intimement liée à l'élan qui le pousse à remarquer les animaux qui l'entourent et à tenter de communiquer avec eux, comme il le fait avec le rat auquel il donne la parole dans ce passage. Son comportement vis-à-vis du monde animal contraste avec le nom qu'il porte, qui n'est en réalité pas son véritable nom mais celui que lui a donné son père adoptif, Maroun El Debch, à partir de son propre surnom au sein de la milice maronite chrétienne dont il faisait partie au Liban. « Wahn Debch » signifie, en arabe, « monstre brutal »; mais le mot « *wahn* » peut aussi vouloir dire « sauvage »: le zèbre se dit ainsi « âne sauvage », « *al-wahn* »¹⁹. Tout comme dans le cas de Welson Wolf Rooney, la violence sauvage est donc présente dans le surnom de Maroun El Debch et dans son comportement, mais pas dans celui de son fils adoptif, dont ce n'est ni le véritable nom ni la véritable identité.

Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice et meurtrière, Janina Duszejko, entretient des rapports amicaux et même familiaux avec les animaux qui l'entourent. À propos d'un renard qu'elle aperçoit de temps en temps, elle dit ainsi: « Je le regardais comme on regarde un vieil ami²⁰. » Surtout, elle avait auparavant deux chiennes qu'elle appelait ses « Petites Filles »: c'est pour venger leur mort, tout particulièrement, qu'elle devient « l'instrument²¹ » de la vengeance des animaux.

Les codes du roman à énigme sont ainsi systématiquement associés au monde animal: mobile, arme et circonstances du meurtre, étapes de l'enquête²², identité du meurtrier. À ces choix narratifs s'ajoutent des éléments empruntés, pour leur part, à l'univers violent du roman noir. Certes, les crimes détaillés au fil du récit se produisent aux marges de la société (les camps palestiniens de Sabra et de Chatila, le désert du Nouveau-Mexique, la frontière entre

18. *Ibid.*, p. 169.

19. Je remercie Nina Soleymani Majd pour son aide précieuse dans cette recherche lexicale.

20. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, *op. cit.*, p. 109.

21. *Ibid.*, p. 270.

22. Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice va jusqu'à créer des indices accusant les animaux: traces de pattes de biche dans la neige, larves d'insectes sur le corps du Président.

la Pologne et la Tchéquie) et sont associés à des figures elles-mêmes marginales (un personnage d'Amérindien flottant entre deux mondes, une femme vieillissante passionnée d'astrologie et allergique au soleil). Ces crimes commis contre des êtres humains révèlent toutefois l'existence, dans une perspective zoopoétique, d'une violence banale, acceptée et passée sous silence : celle qui s'exerce, au quotidien, contre le monde animal. Diamétralement opposé à l'univers urbain du roman noir, auquel il emprunte toutefois ses scènes nocturnes, le décor des deux romans se prête ainsi à la mise en scène d'un monde sans pitié à l'égard des animaux.

Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice mène ses propres enquêtes. Chaque animal tué par les hommes est en effet à ses yeux la victime d'un crime, autour duquel gravitent des témoins, des preuves et, bien entendu, des coupables. Au cours d'une de ses rondes dans le hameau, elle découvre ainsi le corps sans vie d'un jeune sanglier : « Nombre d'animaux étaient passés par là. Ils étaient venus voir de leurs propres yeux le meurtre perpétré sur un des leurs et pour se recueillir²³. » La nuit de la découverte du cadavre de Grand Pied, elle trouve également la preuve qui lui manquait pour accuser les chasseurs du meurtre de ses chiennes :

Sur la photographie, on voyait tout en détail. Quelle meilleure preuve du crime pouvait-on imaginer ? Elle représentait des hommes en uniforme, tous en rang ; devant eux, dans l'herbe, gisaient des cadavres d'animaux soigneusement alignés [...]. En bas de la photo, on voyait trois chiens morts, étalés sur le sol, tel un trophée. Il y en avait un que je ne connaissais pas. Les deux autres, c'étaient mes Petites Filles²⁴.

Le désintérêt de la police locale pour ces crimes a depuis longtemps convaincu la narratrice de la corruption profonde des institutions juridiques humaines : il ne lui reste plus, dès lors, qu'à se faire elle-même procureur, juge et bourreau, puisque les animaux « ne disposent d'aucune voix au Parlement²⁵. »

Dans *Anima*, le personnage de Wahnch Debch croise la route de plusieurs bétailières en chemin vers l'abattoir. Une nuit, alors que son compagnon de route du protagoniste vient d'éliminer deux policiers, la parole est donnée à un cochon enfermé dans un camion :

Nous roulerons toute la nuit, nous verrons le jour se lever, ce sera notre dernier soleil. Il n'aura pas achevé sa course que nous serons, tout un chacun ici, cochons et truies, jetés sans ménagement aux orties des terreurs²⁶.

23. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, *op. cit.*, p. 110.

24. *Ibid.*, p. 261.

25. *Ibid.*, p. 263.

26. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 187.

La resémantisation de la locution figée « jeter quelque chose aux orties », par l'ajout d'un complément du nom inattendu, concentre efficacement les enjeux de la situation : l'abattage des porcs est à la fois un impensé, une étape vite oubliée du processus de production de viande dans le cadre d'une société de consommation, et un acte d'une effroyable violence à l'égard des animaux, traités comme de simples objets avant même leur mise à mort.

Les deux œuvres étudiées intègrent ainsi le monde animal à la construction d'une fiction policière qui emprunte tant au schéma narratif du roman à énigme qu'à l'univers violent du roman noir. L'effet produit dépasse toutefois le simple jeu littéraire. La mort initiale d'un être humain et l'enquête policière qui s'ensuit conduisent en effet, au fil de narrations animales dans *Anima* et de la lecture des traces laissées par les animaux dans *Sur les ossements des morts*, au dévoilement de crimes passés sous silence, contre les animaux et contre les humains, semblables en cela aux deux faces d'une même pièce de monnaie.

De l'enquête au procès des violences humaines : histoire, mythes et conscience du monde

Dans l'introduction d'un volume collectif consacré au roman de Wajdi Mouawad²⁷, Claire Badiou-Monferran propose de voir, dans le recours à une narration animale, un dispositif métaphorique permettant de mettre en abyme la quête de vérités individuelles et collectives enfouies dans le passé, sur le modèle de l'analogie proposée par Carlo Ginzburg entre la lecture (traque du sens) et la chasse (traque des signes qui conduiront jusqu'à la proie convoitée). Il me semble toutefois que cette présence animale peut être envisagée comme pleinement signifiante en elle-même, et qu'une telle approche confère une portée supplémentaire au processus mémoriel mis en récit dans le roman.

Le parcours du personnage de Wahhch Debch entraîne la mise en relation, dans le cadre de sa double quête du meurtrier de sa femme et de la vérité sur son passé, de deux événements historiques connus, documentés, mais qui n'avaient toujours pas fait l'objet d'un procès officiel au moment de la publication d'*Anima*²⁸ : le massacre perpétré par un groupe de miliciens libanais maronites chrétiens dans les camps palestiniens de Sabra et de Chatila en septembre 1982, d'une part, et le rapt d'enfants amérindiens dans le cadre de la Loi d'intégration canadienne entre la fin du XIX^e siècle et les années 1970,

27. Claire Badiou-Monferran, « Introduction. Du style de Wajdi Mouawad : entre partage mythique et partage littéraire de l'Histoire », dans Claire Badiou-Monferran et Laurence Denooz (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2016, p. 13-38, en particulier p. 16-17.

28. Pour une réflexion sur l'impossible réparation d'un crime qui n'a fait l'objet d'aucun procès officiel, voir notamment Sandra Barrère, *Écrire une histoire tue. Le massacre de Sabra et Chatila dans la littérature et l'art*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique), 2021, en particulier p. 15-16.

d'autre part. Or, l'évocation de ces deux crimes se fait selon des modalités qui associent souffrances humaines et animales. À l'âge de quatre ans, Wahnch a été enterré vivant avec des chevaux par les miliciens. Dans la bétailière qui les transporte à travers la frontière du Canada et des États-Unis, Wahnch se souvient et tente de soulager les souffrances de la jument enfermée à ses côtés :

Laisse-moi prier pour toi puisque tu es sans cesse dans ton silence. Laisse-moi prier puisqu'il y a longtemps, lorsque nous avons été enterrés vivants, je n'avais rien su dire ni rien su faire pour consoler tes semblables. Eux sont morts et m'ont sauvé. J'ai survécu à l'hécatombe²⁹.

La scène traumatique de l'enfance, associée à un massacre humain, trouve ici son pendant animal : la bétailière étouffante et obscure dans laquelle ils sont enfermés évoque ainsi une fosse mortuaire dont Wahnch sortira à nouveau vivant, mais pas la jument. De son côté, l'évocation des conséquences dramatiques de la Loi d'intégration canadienne intervient alors que Wahnch vient d'amener une grue blessée dans un refuge animalier de la réserve des Ojibwés, au Canada. Racontant comment elle a été retirée à sa mère pour être placée dans une famille en-dehors de la réserve alors qu'elle n'avait pas dix ans, Shelly, la responsable du refuge, recourt à une métaphore animale pour évoquer la colère qu'elle ressent face au vol de son identité au nom de l'assimilation canadienne : « La honte est partie d'un seul coup, et la colère de tous les enfants de mon âge qui ont vu un jour une voiture s'arrêter devant la porte de leur maison s'est levée sur ses pattes arrière³⁰. » Contrairement à Argos, le chien d'Ulysse qui attend pendant vingt ans le retour de son maître sur un tas de fumier et meurt à l'instant où ce dernier le reconnaît, Shelly est parvenue à « quitter le tas de neige³¹ » qui la hantait depuis le jour du rapt : la métaphore animale est ici mise au service d'un rapprochement intertextuel qui matérialise, en retour, la souffrance du chien derrière sa construction littéraire en symbole de fidélité.

Dans *Sur les ossements des morts*, le crime historique qui plane sur le récit est celui de l'extermination des Juifs dans le camp d'Auschwitz, situé sur le territoire polonais. Le nom apparaît dans le récit, et son ombre plane sur la tirade, proche d'une plaidoirie, que prononce la narratrice alors qu'elle se trouve dans les bureaux du poste de police, tirade dans laquelle elle condamne le meurtre systématique et indifférent des animaux :

Le meurtre est devenu une banalité, c'est une activité quotidienne. Et nous la pratiquons tous. Voilà à quoi le monde aurait ressemblé si les camps de concentration étaient devenus la norme. Personne n'y aurait rien vu de mal³².

29. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 262.

30. *Ibid.*, p. 233.

31. *Id.*

32. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, *op. cit.*, p. 115-116.

L'analogie que fait la narratrice entre le silence qui entourait la réalité des camps de concentration nazis et la banalisation de la mort animale soulève une problématique mémorielle douloureuse et appelle, dans le même temps, à prendre conscience d'une réalité actuelle. La ferme de Glaviot, dans laquelle sont enfermés des renards blancs destinés à l'abattoir, est d'ailleurs évoquée en des termes qui rappellent l'agencement d'un camp de concentration : « [U]n terrain clôturé par un haut grillage, avec des baraquements alignés. Le sommet de la clôture se terminait par un triple fil de fer barbelé³³. » L'accusation portée par le personnage de Janina Duszejko attire ainsi l'attention sur l'indifférence de la société à l'égard de la souffrance animale, avec la complicité d'institutions officielles qui ne témoignent au fond pas davantage de considération pour les humains.

Dans le roman de Wajdi Mouawad comme dans celui d'Olga Tokarczuk, les interactions entre le monde animal et le domaine judiciaire, ou du moins policier, révèlent donc les limites des institutions de l'État et des représentants de l'autorité, quand elles ne signalent pas l'existence d'un véritable crime d'État, à l'image de l'assimilation forcée des Amérindiens dans le cadre de la Loi d'intégration canadienne. Dans *Sur les ossements des morts*, la police ne prend pas au sérieux les accusations de la narratrice ; quant aux meurtriers de ses Petites Filles, ils ne sont autres que les représentants du pouvoir séculier et religieux : commandant de police, notables locaux, prêtre de la paroisse. L'attention portée aux animaux, dans ou par la narration, accompagne ainsi une forme d'ébranlement de la confiance des personnages envers les autorités, incapables de penser le monde au-delà d'une logique autocentrée.

Le choix de la fiction policière est, de ce point de vue, particulièrement efficace. Définissant le « paradigme de l'indice », Carlo Ginzburg précise en effet que ce dernier, contrairement au paradigme galiléen, est inséparable d'une marge d'incertitude dans les résultats obtenus. Il s'agit là d'une caractéristique structurelle de ce paradigme, puisque ce dernier s'applique à des cas individuels et « *considérés en tant que tels*³⁴ ». Il est possible de mal interpréter des signes, ou de passer à côté de ceux qui ont de l'importance. En d'autres termes, le paradigme de l'indice accorde une place considérable à la conscience subjective, sans nécessairement établir de hiérarchie du vrai entre les différentes lectures d'un même ensemble de traces. Je formule ici l'hypothèse que le recours à une narration de type policier, dans les deux romans étudiés, est l'occasion d'un jeu littéraire qui exploite la dimension subjective et la marge d'incertitude du paradigme de l'indice pour proposer un excentrement³⁵ du regard sur le

33. *Ibid.*, p. 152.

34. Carlo Ginzburg, *art. cit.*, p. 13 ; l'auteur souligne.

35. J'emprunte cette notion d'excentrement à une question que pose Olga Tokarczuk dans son discours de réception du prix Nobel : « [U]ne narration qui dépasserait l'incommuni-

monde. L'attention portée au monde animal est à la fois un révélateur et un objet de cette invitation à sortir d'une logique autocentrée, qui passe également par le recours au mythe et à des formes diverses de spiritualité et de croyances.

Dans *Sur les ossements des morts*, la narratrice est, à bien des égards, excentrée par rapport à la société humaine dans laquelle elle vit : outre qu'elle habite dans un hameau isolé, ne mange pas de viande et ne supporte pas le soleil, elle est également passionnée par l'astrologie et reconnaît qu'elle est « restée un peu infantile³⁶ ». Ces deux éléments entrent en résonance avec la façon dont Olga Tokarczuk définit le « tendre narrateur », cette voix narrative capable d'intégrer tous les points de vue et de percevoir le monde comme une totalité pleine de vie : la tendresse, explique-t-elle, est ce « qui fait qu'une théière se met à parler³⁷ », comme dans un conte d'Andersen que sa mère lui lisait, enfant, à l'époque où tous les éléments du monde, terrestres et célestes, étaient pour elle des entités vivantes. Le personnage de Janina Duszejko s'exprime ainsi, dans la narration, depuis un lieu hors du centre, et même hors du temps. Au moment d'évoquer les meurtres qu'elle a commis, la narratrice explique en effet avoir agi dans un état de semi-conscience : « [P]arfois, je n'étais plus Janina, mais Bellone ou Nemontana³⁸. » Par ces deux noms, la narratrice s'identifie à deux déesses de la guerre, l'une romaine et l'autre celte ; confrontée au souvenir du meurtre de ses chiennes, elle sent également monter en elle « une colère divine terrifiante, imparable³⁹ ». Ces indices narratifs assimilent son personnage à une forme de divinité⁴⁰, ce que paraît confirmer l'ultime phrase du récit. Évoquant sa mort à venir, la narratrice écrit ainsi à son ami Dyzio : « Mais moi, je sais qu'il me reste encore pas mal de temps⁴¹. »

Tout en proposant des formes d'excentrement du regard sur le monde, le roman d'Olga Tokarczuk maintient cependant le lecteur à distance en le confrontant à une narration non fiable : ce n'est qu'à la fin du récit, en effet, que

cabilité de notre “moi” claquemuré [...] saurait avoir un regard “ex-centré”, autrement dit hors du centre ? » (Olga Tokarczuk, *Le Tendre Narrateur*, op. cit., p. 34).

36. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, op. cit., p. 123.

37. Olga Tokarczuk, *Le Tendre Narrateur*, op. cit., p. 39.

38. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, op. cit., p. 270.

39. *Ibid.*, p. 114.

40. Le personnage de Janina Duszejko a également pu être rapproché de la déesse Inanna, à l'occasion d'une comparaison entre ce roman et un autre récit d'Olga Tokarczuk, traduit en anglais sous le titre *Anna In in the Tombs of the World* : voir l'introduction à Lidia Wiśniewska et Jakub Lipski (dir.), *Olga Tokarczuk. Comparative Perspectives*, Londres, Routledge, 2023.

41. Olga Tokarczuk, *Sur les ossements des morts*, op. cit., p. 282. Dans son adaptation du roman pour la scène, le dramaturge britannique Simon McBurney choisit de mettre en valeur cette interprétation, en représentant le personnage de la narratrice debout au milieu d'un cercle formé par les autres personnages, qui s'effondrent les uns après les autres tandis qu'elle-même demeure, avec en arrière-plan un écran représentant des constellations d'étoiles en mouvement (représentation donnée au Théâtre de l'Odéon à Paris, du 7 au 18 juin 2023).

le lecteur est informé du rôle de la narratrice dans les meurtres. En revanche, la dernière partie du roman de Wajdi Mouawad met en scène l'influence des narrations animales sur le personnage du coroner, « gardien des faits⁴² » qui ne peut qu'adopter un langage poétique après avoir lu le manuscrit de Wahnch Debch et assisté à la mise à mort de son père adoptif, offert en sacrifice aux charognards et aux mânes de ses victimes, sous le soleil de midi, à l'heure antique des épiphanies divines⁴³. Dans les dernières lignes de son récit, le coroner évoque ainsi l'existence, « tout au fond des mers, de poissons monstrueux doués de parole, gardiens d'une langue ancienne, oubliée, parlée jadis par les humains et par les bêtes aux rivages des paradis perdus⁴⁴ » ; habité par l'histoire de Wahnch Debch et de Mason-Dixon Line, ce chien monstrueux dans lequel Wahnch voit la réincarnation de l'âme de Welson Wolf Rooney, le coroner sort ainsi du discours des faits pour penser, en recourant à la parole du mythe, la possibilité d'un dialogue entre les êtres, humains et animaux.

L'entrelacement diffus de la logique factuelle de l'enquête judiciaire avec le discours de la croyance et du mythe invite ainsi à un élargissement du regard porté sur le monde, à l'intérieur de fictions policières qui procèdent à une forme de détournement du paradigme de l'indice théorisé par Carlo Ginzburg. En mêlant le monde animal à l'intrigue criminelle du roman, voire à la narration elle-même, Olga Tokarczuk et Wajdi Mouawad construisent, indice après indice, une analogie entre les non-dits qui entourent encore certains crimes de masse historiques et les violences invisibles commises contre les animaux. Ce faisant, ils font de la fiction policière un outil littéraire efficace pour dépasser la vision autocentrée de l'être humain sur le monde.

Références

- BADIOU-MONFERRAN, Claire, « Introduction. Du style de Wajdi Mouawad : entre partage mythique et partage littéraire de l'Histoire », dans Claire BADIOU-MONFERRAN et Laurence DENOZ (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2016, p. 13-38.
- BARRÈRE, Sandra, *Écrire une histoire tue. Le massacre de Sabra et Chatila dans la littérature et l'art*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique), 2021.
- CAILLOIS, Roger, « Les démons de midi », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 115 (1937), p. 142-173.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottureau, *Le Débat*, n° 6 (1980), p. 3-44.
- LITS, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL (Bibliothèque des Paralittératures), 1999.

42. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 472.

43. Voir Roger Caillois, « Les démons de midi », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 115 (1937), p. 142-173.

44. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 494.

- MÉNÉGALDO, Gilles et Maryse PETIT (dir.), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine: littérature et arts de l'image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2021.
- , *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.
- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Paris, Actes Sud (Babel), 2021 [2012].
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Malakoff, Armand Colin (Cursus), 2017.
- SIMON, Anne, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject (Tête nue), 2021.
- TOKARCZUK, Olga, *Le Tendre Narrateur. Discours du Nobel et autres textes*, traduit du polonais par Maryla Laurent, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2020.
- , *Sur les ossements des morts [Prowadź swój pług przez kości umarłych]*, traduit du polonais par Margot Carlier, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc (Libretto), 2014 [2009].
- WISNIEWSKA, Lidia et Jakub LIPSKI (dir.), *Olga Tokarczuk. Comparative Perspectives*, Londres, Routledge, 2023.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Mohamed Chrouh

Université de Montréal

Mohamed Chrouh est étudiant à la maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal, et ses intérêts de recherche portent principalement sur les résurgences du religieux et les manifestations du sacré dans le roman français d'après-guerre. En dilettante, il s'intéresse aussi à la narrativité dans le jeu vidéo.

Élodie Coutier

Université du Mans

(Laboratoire 3L.AM)

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris et agrégée de lettres classiques, Élodie Coutier a soutenu en 2019 à Sorbonne Université, sous la direction de Véronique Gély, une thèse intitulée *Partages de l'Iliade dans le roman occidental contemporain*, à paraître bientôt aux éditions Classiques Garnier. Depuis novembre 2023, elle est employée comme Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche au Département de Lettres de l'Université du Mans. Ses recherches portent sur la réception des récits et des mythes de l'Antiquité, sur la circulation des genres littéraires à travers les arts et sur les interactions entre les études culturelles et les études littéraires. Elle est l'auteur de plusieurs articles dans des ouvrages et revues à comité de lecture, et dirige actuellement la publication d'un volume intitulé *Épopée et arts visuels* au sein du *Recueil Ouvert* du Projet Épopée de l'UMR Litt&Arts (Université Grenoble-Alpes).

Anne Isabelle François

Université Sorbonne Nouvelle

Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC – EA 172)

Anne Isabelle François est maîtresse de conférences de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle. Spécialiste des littératures européennes des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, de la culture populaire ainsi que des relations entre texte et image, elle poursuit ses recherches, dans une perspective de *Gender* et de

Cultural Studies, sur l’imaginaire occidental au sein du Centre d’Études et de Recherches Comparatistes (CERC – EA 172).

Sophie Rabau

Université Sorbonne Nouvelle

Auteur.e et enseignant.e-chercheur.e à la Sorbonne Nouvelle, en littérature générale et comparée, Sophie Rabau travaille sur les rapports entre critique et création, théorie et invention, et aime raconter des histoires. Elle est notamment l’auteur de trois essais fictionnels publiés aux éditions Anacharsis (*B. comme Homère*, *Carmen pour changer*, *L’Art d’assaisonner les textes*), et de textes littéraires parus dans les revues *Vacarme* et *Délibéré* où elle diffuse en feuilleton une fiction intitulée *Les Aventures de Tigrovich, tigre, prince et artiste*. En 2022, elle publie avec Florian Pennanech un nouvel essai fictionnel intitulé *Mission : Comédie!* et un roman, *Embrasser Maria*, paru aux Pérégrines, où elle publie en 2023 un essai-fiction biographique, *Lady Di*. Auteur.e en résidence en 2021-22 à la Villa Kérylos, elle y compose une fiction-essai qui paraîtra en 2024 sous le titre *Le Bal masqué de Théodore Reinach*.

Éléonore Reverzy

Université Paris-Sorbonne nouvelle

Éléonore Reverzy est professeur de littérature française du XIX^e siècle à l’Université Paris-Sorbonne nouvelle. Spécialiste du roman et en particulier de Zola et des Goncourt, elle est l’auteur de *La Mort d’Éros* (Paris, SEDES, 1997) et de *La Chair de l’idée. Poétique de l’allégorie dans Les Rougon-Macquart de Zola* (Genève, Droz, 2007). Elle a édité *Germinie Lacerteux* (2014, réédité en 2022) des frères Goncourt, *Son Excellence Eugène Rougon* (2017) de Zola et d’*En ménage* de Huysmans (à venir en 2023) auprès des éditions Classiques Garnier. Son livre *Portrait de l’artiste en fille de joie. La littérature publique* a paru aux éditions du CNRS en 2016. Elle a récemment dirigé un numéro de la *Revue Flaubert* [en ligne] consacré à « Flaubert et le “mythe perdu” de la prostitution » et réuni une anthologie de témoignages sur le Siège de Paris et la Commune (*Témoigner pour Paris*, Kimé, 2021).

Daniel Rudy Hiller

Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM)

Daniel Rudy Hiller est un ancien élève de l’École Normale Supérieure de Paris (2011-2014) et est titulaire d’un doctorat en Littérature générale et comparée de l’Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Il est actuellement chercheur postdoctoral à l’Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Il a récemment participé au collectif *Blumenberg’s Rhetoric* dirigé par Dan Scott Mayfield, par son article « Man: Poor or Rich? Blumenberg as a Thinker in

the Tradition of Classical Liberalism » (Berlin, De Gruyter, 2023, p. 119-136), et a publié les articles « Perder el mundo, caer en la carne: Roberto Arlt fenomenólogo » dans *Eikasía. Revista de Filosofía* (n° 115 [2023/4], p. 293-317) et « Sonder les fondements du ciel et de la terre : la légitimité de l'homme du début de La Modernité dans le *Faustbuch* (1587) » dans la revue *Réforme, Humanisme, Renaissance*, (n° 96 [2023/1], p. 305-329).

Laurianne Thibeault

Laurianne Thibeault est titulaire d'une maîtrise en études littéraires de l'Université Laval et enseigne la littérature au Cégep de Sainte-Foy. Elle a contribué au collectif *Écrire pour gouverner* (2021), dirigé par Jonathan Livernois, et a récemment fait paraître un article sur l'engagement épistolaire de Gabrielle Roy dans la revue *Fémur* (2023). Sa préparation de l'édition d'extraits de la correspondance entre Gabrielle Roy et Madeleine Perrault est à paraître sur le site du projet HyperRoy.

Chunfeng Wu

Université des études internationales de Tianjin

Chunfeng Wu, docteur ès lettres à l'Université Jean Jaurès, est Maître de conférences à l'Université des études internationales de Tianjin (Chine) où il est directeur du Département de français. Ses travaux portent principalement sur François Cheng et sur la poésie contemporaine française. Il est l'auteur de plusieurs articles sur la poésie, notamment « La poétique de Paul Valéry » (*Journal de l'Université des études internationales de Tianjin*), « L'arbre en poésie contemporaine » (*Études françaises* de l'Université de Wuhan), « La poétique négative d'Yves Bonnefoy » (*Revue des sciences sociales* de Jiangxi), « Une poétique des traces dans la poésie de François Cheng » (*Littératures* de l'Université Jean Jaurès).



Résumé / Abstract

■ Mohamed Chrouh

Le saint sans Dieu : la sainteté athée dans *La Peste* d'Albert Camus
The Saint Without God: Atheistic Holiness in Albert Camus' The Plague

Résumé

Dans cet article, j'ai essayé de tirer un sens de la déclaration apparemment contradictoire de Jean Tarrou, personnage de *La Peste*. Ce dernier aspire à la sainteté, mais ne croit pas en Dieu. Je montre que le roman de Camus peut être considéré comme une hagiographie qui mettrait de l'avant non pas une dévotion à Dieu, mais un humanisme acharné.

Mots-clés : *La Peste*, Sainteté, Tarrou, Humanisme, Hagiographie, Dieu

Abstract

In this paper, I aim to elucidate the seemingly paradoxical assertion by Jean Tarrou, a character in La Peste (published in English as The Plague). Tarrou aspires to holiness, but does not believe in God. I show that Camus's novel may be regarded as a hagiography that advocates not for a devotion to God, but rather for a steadfast commitment to humanism.

Keywords : *The Plague*, Holiness, Tarrou, Humanism, Hagiography, God

■ Élodie Coutier

Fiction policière et monde animal : excentrer le regard dans *Sur les ossements des morts* d'Olga Tokarczuk et *Anima* de Wajdi Mouawad.

Crime Fiction and the Animal World: Shifting the Gaze in Sur les ossements des morts By Olga Tokarczuk and Anima by Wajdi Mouawad.

Résumé

À partir de l'analogie entre la chasse et la lecture que construit l'historien Carlo Ginzburg lorsqu'il théorise le « paradigme de l'indice », en l'appliquant notamment aux enquêtes de Sherlock Holmes, cet article explore la rencontre de la fiction policière avec le monde animal dans deux romans contemporains d'Olga Tokarczuk et de Wajdi Mouawad. Les indices narratifs conduisent, dans les deux cas, à un face à face entre deux silences réunis par un procès commun : celui de la justice face à des crimes de masse historiques restés impunis, et celui de l'humanité face aux violences subies par les animaux.

Mots-clés : Littérature comparée, Fiction policière, Études animales, Histoire et littérature

Abstract

Building upon Carlo Ginzburg's renowned "evidential paradigm," which draws an analogy between hunting and reading, a concept rooted in the detective tales of Sherlock Holmes, this paper delves into the intricate interplay between the crime novel genre and the pervasive theme of animal presence in the narrative. Focused on works by contemporary authors Olga Tokarczuk and Wajdi Mouawad, this exploration unravels a multiplicity of narrative clues in both novels, ultimately converging on the simultaneous revelation and adjudication of two distinct forms of silence. The first pertains to the judicial system's reticence concerning historical crimes that remain unpunished, while the second addresses humanity's collective silence in the face of everyday violence inflicted upon animals.

Keywords : Comparative Literature, Crime Fiction, Animal Studies, History and Literature

■ **Anne Isabelle François**

« Ainsi ira le monde... ». Anticiper, déjouer le futur et rouvrir l'histoire
 « So Shall The World Go On... ». *Anticipating, Outsmarting The Future, And Reopening History.*

Résumé

L'article examine deux fictions à horizon uchronique, *Ponce Pilate* (Roger Caillois, Gallimard, 1961) et *Good Omens* (Terry Pratchett et Neil Gaiman, Corgi, 1991). Relevant d'une forme de spéculation paradoxale, les romans se construisent en regard des logiques de théodicée et des paradigmes fermés (histoire, théologie, schème eschatologique). En un dispositif narratif original, qui restitue aux acteurs des intrigues leur liberté de choix et d'action, tout en octroyant le même privilège aux lecteurs et lectrices, les romans varient le genre de l'anticipation et offrent un commentaire critique de la légitimité sinon de l'autorité du fait accompli, mettant en œuvre le principe de l'aléatoire de la nécessité dans des mondes où rien n'est écrit par avance.

Mots-clés : Anticipation, Uchronie, Terry Pratchett, Neil Gaiman, Roger Caillois, Paradigmes fermés

Abstract

The article presents a comparative analysis of two speculative fictions set in uchronic horizons: Ponce Pilate (Roger Caillois, Gallimard, 1961) and Good Omens (Terry Pratchett and Neil Gaiman, Corgi, 1991). Both novels represent unique examples of a paradoxical form of speculation, deliberately crafted in opposition to the logics of theodicy and closed paradigms such as history, theology, and eschatological schemes. Employing an original narrative device, these works aim to restore freedom of choice and action to the characters within the plot, extending the same privilege to the readers. In doing so, the novels transcend the boundaries of the anticipation genre and provide a critical commentary on the

acknowledged legitimacy and authority of the fait accompli, introducing the principle of the randomness of necessity in fictional worlds where nothing is predetermined.

Keywords: *Anticipation, Uchronia, Terry Pratchett, Neil Gaiman, Roger Caillois Closed Paradigms*

■ Sophie Rabau

Homère entre allégorie et fiction

Homer: Between Allegory and Fiction

Résumé

À partir de la question de la réception d'Homère au moment de la Querelle d'Homère en France, et en particulier d'une dispute entre Anne Dacier et Houdar de La Motte, on construit une interrogation plus générale sur les rapports entre allégorie et fiction, autrement dit entre sens et représentation fictive de la présence. Plus spécifiquement, on montre comment la tentation de la lecture allégorique peut dissimuler un autre paradigme de réception fondé sur la présentification de l'absence, en particulier de l'absence du corps auctorial. On propose alors une nouvelle vision, inversée, de l'allégorie, où ce n'est plus le thème qui découle du phore, mais bien le phore qui permet d'accéder au thème.

Mots-clés: Fiction, Allégorie, Théorie de l'auctorialité, Homère

Abstract

Starting with the question of the reception of Homer during the Quarrel of Homer in France, which notably pitted Anne Dacier against Houdar de La Motte, a more general inquiry is constructed concerning the relationship between allegory and fiction, in other words, between meaning and the fictive representation of presence. More specifically, it is demonstrated how the temptation of allegorical reading can conceal another paradigm of reception based on the presentification of absence, especially the absence of the authorial body. A new, inverted vision of allegory is then proposed, where it is no longer the theme that follows from the vehicle, but rather the vehicle that allows access to the theme.

Keywords: *Fiction, Allegory, Theory of Authorship, Homer*

■ Éléonore Reverzy

Vitrines avec livres. Modernité de la nature morte

Bookstore Displays. Modern Still Lifes.

Résumé

Les vitrines de librairie composent-elles des natures mortes modernes? Telle est l'hypothèse formulée dans cet article qui s'attache à mettre en relation un certain régime de la littérature et un nouveau rapport au livre chez les lecteurs comme chez les auteurs. Le parcours est résolument dix-neuviémiste et s'étend de Balzac à Catulle Mendès en passant par les Goncourt et Zola.

Mots-clés : Nature morte, Commerce de librairie, Figure de l'auteur, Prostitution, Modernité, Dix-neuvième siècle

Abstract

Do bookstore displays constitute modern still lifes? This is the hypothesis put forward in this article, which sets out to establish a connection between a specific regime of literature and a new relationship to books among readers authors alike. The approach is decidedly nineteenth-century, spanning from Balzac to Catulle Mendès, including the Goncourt brothers and Zola.

Keywords: *Still Life, Bookstore Business, Author's Figure, Prostitution, Modernity, Nineteenth Century.*

■ **Daniel Rudy Hiller**

Allegories du progrès : Goethe et Hegel face à l'écriture de l'histoire
Allegories of Progress: Goethe and Hegel Facing the Writing of History

Résumé

Cet article aborde la manière dont Goethe et Hegel ont développé un nouveau regard sur l'histoire; un regard dont la nature abstraite et la visée universelle ont conduit tous les deux à retravailler à nouveaux frais une ancienne figure de style: l'allégorie. Tant dans le *Faust II* que dans *La Raison dans l'histoire*, c'est effectivement en termes allégoriques que se dessine un nouveau rapport entre le sensible et le conceptuel dans le domaine historique. Comparer les usages esthétiques et éthiques de l'allégorie qui transparaissent dans ces deux ouvrages peut donc non seulement mettre en évidence le fait que Goethe et Hegel partageaient un ensemble de problématiques, mais surtout s'avérer fécond pour identifier les points communs et les différences entre l'écriture littéraire de l'histoire et celle de la philosophie de l'histoire proprement dite. Il y va, en dernier ressort, de l'évaluation que ces deux auteurs font du progrès historique et, par là, de la Modernité elle-même.

Mots-clés : Allégorie, Écriture de l'histoire, Progrès, Goethe, Hegel

Abstract

This article studies how Goethe and Hegel developed a new way of looking at history, whose abstract nature and universal scope led them to rework an old rhetorical device: allegory. Indeed, in both Faust II and Reason in History, a new relationship between the sensible and the conceptual in the field of history takes shape in allegorical terms. A comparison of the aesthetic and ethical uses of allegory in these two works can therefore not only highlight the fact that Goethe and Hegel share a common set of problematics, but above all prove fruitful in identifying the similarities and the differences between the literary writing of history and the philosophy of history itself. Ultimately, what is at stake is these two authors' assessment of historical progress and, by extension, of Modernity itself.

Keywords: *Allegory, Writing of History, Progress, Goethe, Hegel*

■ Laurianne Thibeault

Repenser l'engagement d'écriture de Gabrielle Roy: le cas de *Bonheur d'occasion*

Rethinking Gabrielle Roy's Writing Engagement: The Case of Bonheur d'occasion

Résumé

Au-delà du récit d'apparence assertive prenant la défense de la classe ouvrière canadienne-française, *Bonheur d'occasion* mérite d'être revisité pour y voir un exercice d'exploration des réalités sociales. Plutôt que de s'en prendre aux classes dominantes, Gabrielle Roy chercherait à comprendre les conditions de vie des groupes dominés qu'elle représente dans son roman. Son livre donne ainsi à voir la pauvreté à travers un regard toujours empathique, certes, mais prudent en ce qui a trait à l'idéologie. Autant du point de vue narratif que stylistique, on peut déceler des stratégies d'atténuation du discours critique qui protègent l'intégrité de l'autrice pendant qu'elle prend le parti de la justice sociale.

Mots-clés: Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, engagement, nuance, subjectivité, réalisme

Abstract

Beyond a seemingly assertive narrative defending the French-Canadian working class, *Bonheur d'occasion* deserves to be revisited as an exercise in exploring social realities. Rather than attacking the dominant classes, Gabrielle Roy seeks to understand the living conditions of the dominated groups she represents in her novel. In this way, her book offers a view of poverty that is always empathetic, but cautious when it comes to ideology. Both narratively and stylistically, we can detect strategies for attenuating critical discourse, protecting the author's integrity while she takes the side of social justice.

Keywords: Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Commitment, Nuance, Subjectivity, Realism

■ Chunfeng Wu

La « matière-émotion » dans *À l'orient de tout* de François Cheng
"Matter-Emotion" in François Cheng's À l'orient de tout

Résumé

Cet article analyse le lyrisme critique dans *À l'orient de tout* de François Cheng à la lumière de la « matière-émotion ». L'objectif est de montrer que l'émotion suscitée au contact charnel avec la matière ne relève nullement d'un pur épanchement de l'intériorité, mais bien d'une résonance à la Voix cosmique. Cette interaction étroite entre le sujet et l'objet met, dans un premier temps, en cause la figure traditionnelle du sujet lyrique en faisant de lui une entité aux prises directes avec le monde. Dans un deuxième temps, à partir de la culture chinoise, notre article vise à mettre en lumière un chant où le moi, le monde et les mots sont indissociablement soudés.

Mots-clés: La « matière-émotion », François Cheng, La culture chinoise, Lyrisme critique

Abstract

This article analyzes the critical lyricism in François Cheng's À l'orient de tout in the light of "matter-emotion" with the purpose of showing that emotion aroused by carnal contact with matter is not pure internal flow, but rather a resonance with the sound of the universe. This close interaction between subject and object first challenges the traditional image of the lyrical subject, making them an entity in direct contact with the world. The second part, from the perspective of Chinese culture, focuses on a song in which the self, the world and words are inextricably linked.

Keywords: Matter-emotion, François Cheng, Chinese culture, Critical lyricism

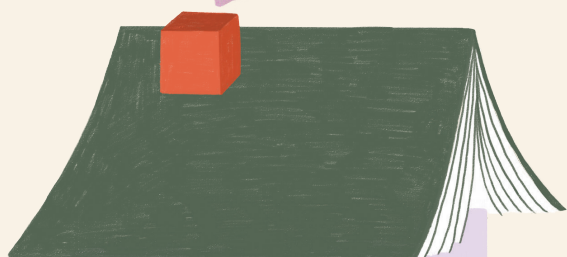
Prochains numéros

(en préparation)

1924. Poèmes en mouvement

*De l'exaltation à la métamorphose : la relation du sujet
à la nature dans les littératures contemporaines au Québec*

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES



sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA